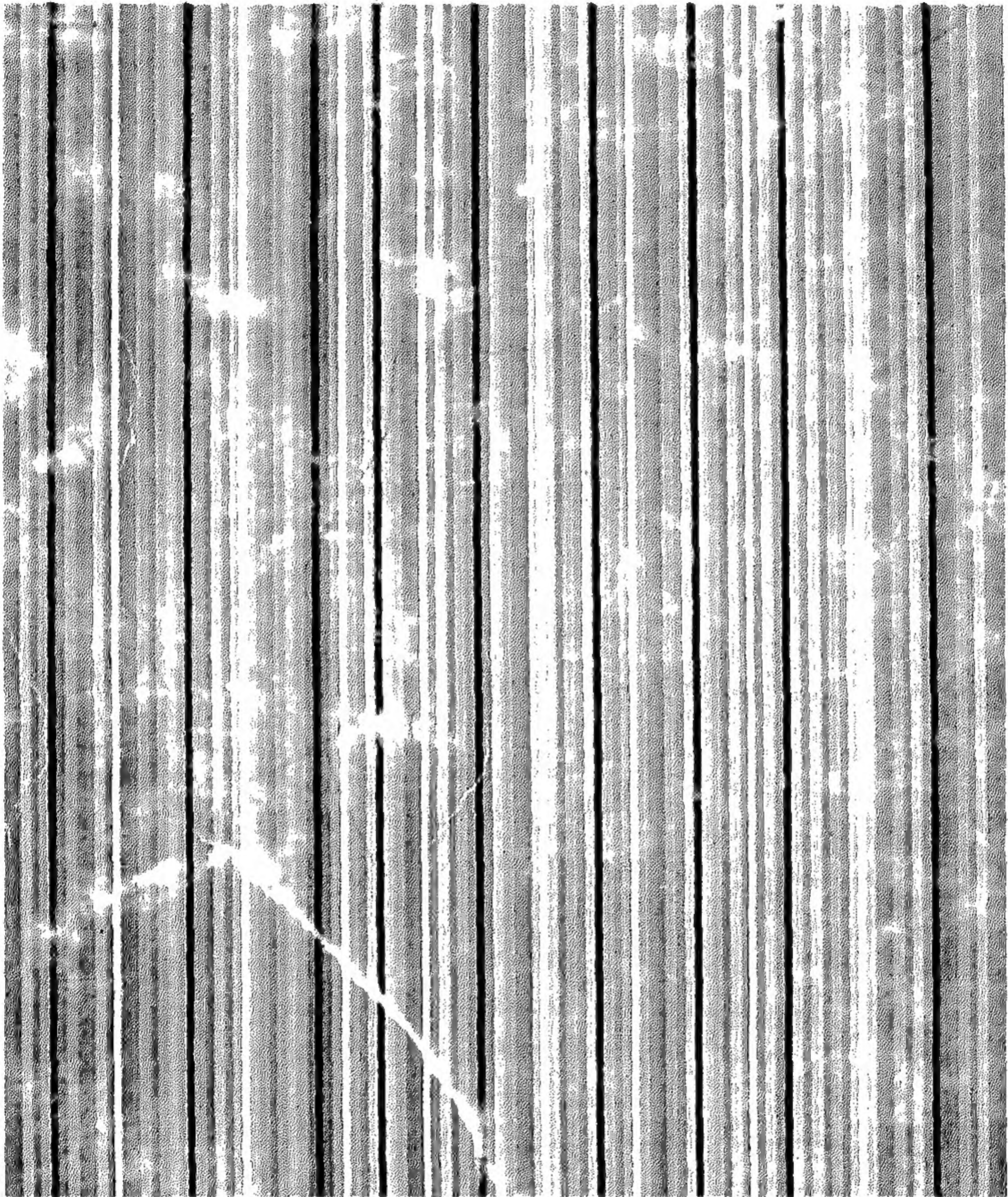


آفاق جديدة للفن



دكتور حسن محمد عطية



آفاق جديدة للفن

توزيع
دار المعارف بمصر
الطبعة الأولى
١٩٩٥

آفاق جديدة للفن

دكتور محسن محمد عطية

أستاذ النقد والتذوق الفني

بكلية التربية الفنية

جامعة حلوان

فهرس الموضوعات

الصفحة

٧ مقدمة	
١٠ طريقة لا تقليدية فى تصنيف الفن والفنانين	*
١٤ العالم الداخلى للفنان	*
٤٩ العالم الخارجى للفنان	*
٧٠ الفن والبحث فى عالم النقاء الذهنى	*
٩٢ الفن والزمن الحقيقى والحركة الحقيقية	*
١٠٧ الفن واللا فن	*
١٢٣ الفن والإبداع	*
١٢٥ المرونة	*
١٢٩ الطلاقة	
١٣١ الأصالة	
١٣٧ الكشف عن الأصالة فى صور منقولة	*
١٤٤ التقليد الفنى ووثبات الخيال	*
١٤٧ الأصالة بين الجميل والنافع	*

الصفحة

١٥١وظيفة الفن	*
١٦٤من الفنان وإلى الجمهور	*
١٧٠المشاركة بين الفنانين	*
١٧٩الأساليب والطرز الفنية	*
١٩١فهرس الصور	*
١٩٤المراجع العربية	*
١٩٥المراجع الأجنبية	*

مقدمة

يتطلب تذوق الفن فهماً للرابطة بين الفن الحاضر والخلفية الثقافية التي هي دليل أصالته . غير ان التغيرات المفاجئة التي حدثت في الفن في عصرنا ، قد خلقت للمشاهد الذي يود ان يتذوق الفن المعاصر ، العديد من المشكلات . فهناك العديد من الأساليب والاتجاهات المتنوعة التي ظهرت في سماء الفن ، التي كادت ان تستغلب على قدرة المتذوق ، بل توقعه في الحيرة والإرباك ، إذا أراد مجابتهها . ويسأل المرء نفسه ، ألا توجد طريقة واحدة تجمع بين الأساليب المختلفة ، في وحدات نمطية ، تتمتع بشيء من الإتساق، وتوضح المنهج الذي تتطور على أساسه حركات الفن رغم اختلافها ؟ ، وهل هناك جذور في الماضي للتقاليد الفنية المعاصرة ؟ . فإن الظاهرة الفنية تبدو

متعقدة فى مظاهرها وفى تنوع أهدافها ، ونحن دائماً نصادف نظريات متباينة تهدف إلى تقديم تعريفات محددة للفن ، وتبحث عن حلول للقضايا المتعلقة بموضوعه . ومع ذلك لا نستطيع ان نقف على إجابة واحدة شاملة ، عن ماهية الفن . بل على العكس ، نجد الفن يتخذ اتجاهات متعددة ، ويخدم أغراضاً مختلفة ، ولا يستخدم طرقاً متشابهة . وبذلك يظهر السؤال عن ماهية الفن ، واسع ، يمثل اتساع السؤال عن ماهية الحياة .

لقد اختلفت الإجابة عن سؤال ما هى وظيفة الفن ؟ . حتى وصلنا إلى تعريف فى العصر الحديث ، يقول بأن « **الفن هو من أجل الفن** » ، فما مدى حقيقة مثل هذا التعريف ؟ ، فهل الفن هروب من الحياة ؟ أم هو اغناء لها ؟ ، وهل هذا التعريف ينطبق على كل أعمال الفن التى انتجت على مر تاريخ الفن، مما نصادفه فى متاحفنا ، ويعكس تراث الحضارات الإنسانية المختلفة ؟ ، وإذا شاهد المتذوق عملاً فنياً غريباً فى معرض أو فى متحف، وأصابه بحالة من القلق ، فكيف له أن يحدد ، إذا ما كان هذا الذى رآه عملاً فنياً أصيلاً أم هو ليس كذلك ؟ ، وماهى التغييرات التى من شأنها التى تهدينا إلى السبيل إلى إزالة العوائق التى تقف أمام امكانية تذوقنا واستمتاعنا بالفن ؟ .

وما معنى تارجح الفن بين مذاهب « كلاسيكية » أو « رومانسية » أو « حديثة » ، وبين « التمثيلات الواقعية » والأخرى « الرمزية » ، و« التعبيرية » ، وهل بين هذه المذاهب خط اتجاه فنى معين ؟

وفى العصر الحديث يتساءل المرء ، هل هناك ما يربط من المذاهب
« التكميلية » و « المستقبلية » « والادائية » « والسريالية » ؟ رغم
 أنها ليست من نوعية واحدة .

ان كتابنا محاولة لمناقشة مثل هذه التساؤلات ، بعقلية تطمح فى أن
 تسع كل متناقضات الظاهرة الفنية ، أملاً فى إيجاد صيغة جمالية شاملة ،
 أو جسر يصل بين أكثر التقاليد الفنية اختلافا وتنوعا ، سواء فى الماضى أو
 الحاضر . وإذا لزم الأمر ، سنستخدم طرقاً لا مألوفه فى تصنيف الفن،
 لتحديد مزايا أعمال الفن الجيدة والأصيلة، انطلاقاً من مبدأ **« أنه لا توجد
 للعمل الفنى قيم ثابتة ومتنقلة ، عن الزمن وعن ملابسات
 الظروف ، وأن الآراء حول أعمال الفن ، تتغير باستمرار ، ليس
 اليوم فقط ، وإنما كانت تتغير فى كل زمان »** وحتى بالنسبة
 لروائع الفن التى تحتفظ بها متاحفنا ، تلك التى كانت تحظى أحياناً بالتقدير
 وأحياناً أخرى لا تلقى أى قبول .

وعلىنا ان نعى حقيقة ان الفن سيظل يخلق دوماً ، ويعيد خلق كل
 ما يحيط بنا ، وسوف يفتح الأبواب باستمرار أمام ظهور الخبرات الجديدة ،
 وهو لذلك يتطلب منا ان نعدل دائماً رؤيتنا، وهكذا سوف تنفتح أمام أعينا
 وقلوبنا آفاق جديدة على المستقبل .

طريقة لا تقليدية فى تصنيف الفن والفنانين

يمكن تعريف الفن على أنه وسيلة من وسائل تصور العالم ، أو التعبير عنه بصرياً ، أما الفنان فهو من يمتلك القدرة على تحويل إدراكه البصرى إلى تعبير فى شكل مادى ، بل وعنده الرغبة فى القيام بذلك النشاط .

ان ذلك الوصف لماهية الفن والفنان ، يساعد كثيراً على التأليف بين مختلف وجهات النظر ، والتي غالباً ما تكون متعارضة ، حول طبيعة فنون الرسم ، والتصوير ، والنحت ، فى القرن العشرين ، بل أنه يربط الفن فى عصرنا ، مع الأشكال الأخرى التى أنتجت عبر العصور الماضية . والمهم فى هذا التعريف ، هو أن فيه تنحصر الخاصية الجوهرية للفن فى كونه شىء شخصى . ولما كان الناس يختلفون فى شخصياتهم ، وفى استبصاراتهم وتخييلاتهم ، فذلك من شأنه ان يمنع ما ينتجونه تميزاً وتفرداً .

وفى الحقيقة أن الفنانين فى العقدين الماضيين ، قد استخدموا العديد من صيغ الإدراك البصرى ، ورأوا عالمهم بمختلف الأساليب ، وكانت وسائلهم التى مكنتهم من تسجيل انطباعاتهم عن عالمهم متباينة أيضاً .

ومن المؤكد أن تذوق الإبداع الفنى على مستوى راق ، يتطلب شيئاً من المعارف حول الوضع الاجتماعى ، والسياقى ، والفكر السائد فى العصر ، كظروف صاحبت عملية إبداع العمل الفنى . غير أننا عندما نتناول منتجات الفنون المعاصرة ، غالباً ما نختبرها خارج نطاق ثقافة العصر ، رغم ان

الحاضر هو الذى نستطيع اختباره ومعاينته ، وليس الماضى . وكان من الأيسر لنا أن ندرك الرابطة بين فن زماننا والثقافة التى أفرزته . غير أنه يمكن أن نستعير معياراً لتذوق وتقدير فننا المعاصر من العصور الماضية . فذلك قد ينمى فهمنا عن تلك الرابطة بين الفن الحاضر والخلفية الثقافية ، التى هى دليل أصالته . ومع ذلك فإننا لا ننكر ان مشكلات الفنان المعاصر ، ولإعتبارات عديدة ، لم تكن معروفة فى التاريخ القديم ، على الأقل من حيث الدرجة ، ان لم تكن من حيث النوعية . فلم يكن الفنان فى السابق قد تعرض لمثل هذه الأفكار ، التى تأتية بوسائل اتصال فورية . إذ تأخذ عادة التغيرات مكانها بنفس السرعة التى تذاغ بها ، فى كل أنحاء العالم ، وليس فى القرية المجاورة .

ان التغيرات المفاجئة التى حدثت فى الفن فى عصرنا ، قد خلقت للمشاهد العديد من المشاكل ، الذى ينشد بلوغ موطىء قدم على طريق تذوق الفن المعاصر .

وفى محاولة إدراك الإختلافات والتشابهات ، فى مختلف الطرق التى رأى بها الفنان العالم ، وعبر عن إدراكه له للآخرين ، لكى يروا بطريقته ، وباستعراض التطورات الجارية بين الناس فى الفن ، يتجمع الفنانون فى ضوء العوامل التى اعتبروها أكثر أهمية ، فى التأثير على طريقتهم فى تصور العالم ، والتعبير عنه .

وفى الحقيقة يصاب بالوهن أى نظام تصنيفى ، يحاول أن يرتب أعمال الفنانين ترتيباً نسقياً محكماً ، لأن بعض الفنانين والأعمال تسقط خارج حدود مثل هذا النظام .

إننا عندما ننظر إلى السماء ، وقد احتشدت ، بإتساع قبعتها بالنجوم ، حينئذ ستبدو لمن يتأملها شيئاً قاهراً . ففى البداية تظهر كل نجمة على حده ، ولكن بمرور الوقت ، تبدأ العناقيد فى التشكل ، وتبرز التزاوجات ، وتبرز التجمعات . وهكذا تظهر النجوم المنفردة وقد انتسبت إلى نجوم ، وبهذه الطريقة تتجمع النجوم مع بعضها داخل كوكبه ، أو مجموعة نجمية فى السماء . بينما تتمتع كل نجمة بتمييزها بين باقى نجوم الكوكبة ، من حيث حجم ضوئها وشدته .

نفس الصورة يمكن أن نرسمها لتجمع الفنانين المتفردين فى سماء الفن المعاصر . ان هذه الصورة ستبدو بالنسبة لمن يتأملها تستغلب عليه ، بل تدعو إلى البلبلة والإرتباك . ففيها تظهر أعمال الفن كمجموعة تشتمل على أنواع مختلفة من اللوحات والمنحوتات ، تتحرك فى اتجاهات متنوعة ، مع وجود رابطة واهية بين عمل وآخر . غير أن الذى حدث بالنسبة للنجوم فى السماء ، يمكن أن يتكرر هنا . إذ باستطاعة المرء ان يدرك شيئاً من الرخاس بالتجمع ، بإبراز عناقيد الفنانين ، بأساليبهم ، وأعمالهم الفنية المتفردة ، وقد ترابطت حول قصد مشترك ، وتجمعت فى وحدات نمطية Stylistic Patterns تتمتع بشيء من الإتساق .

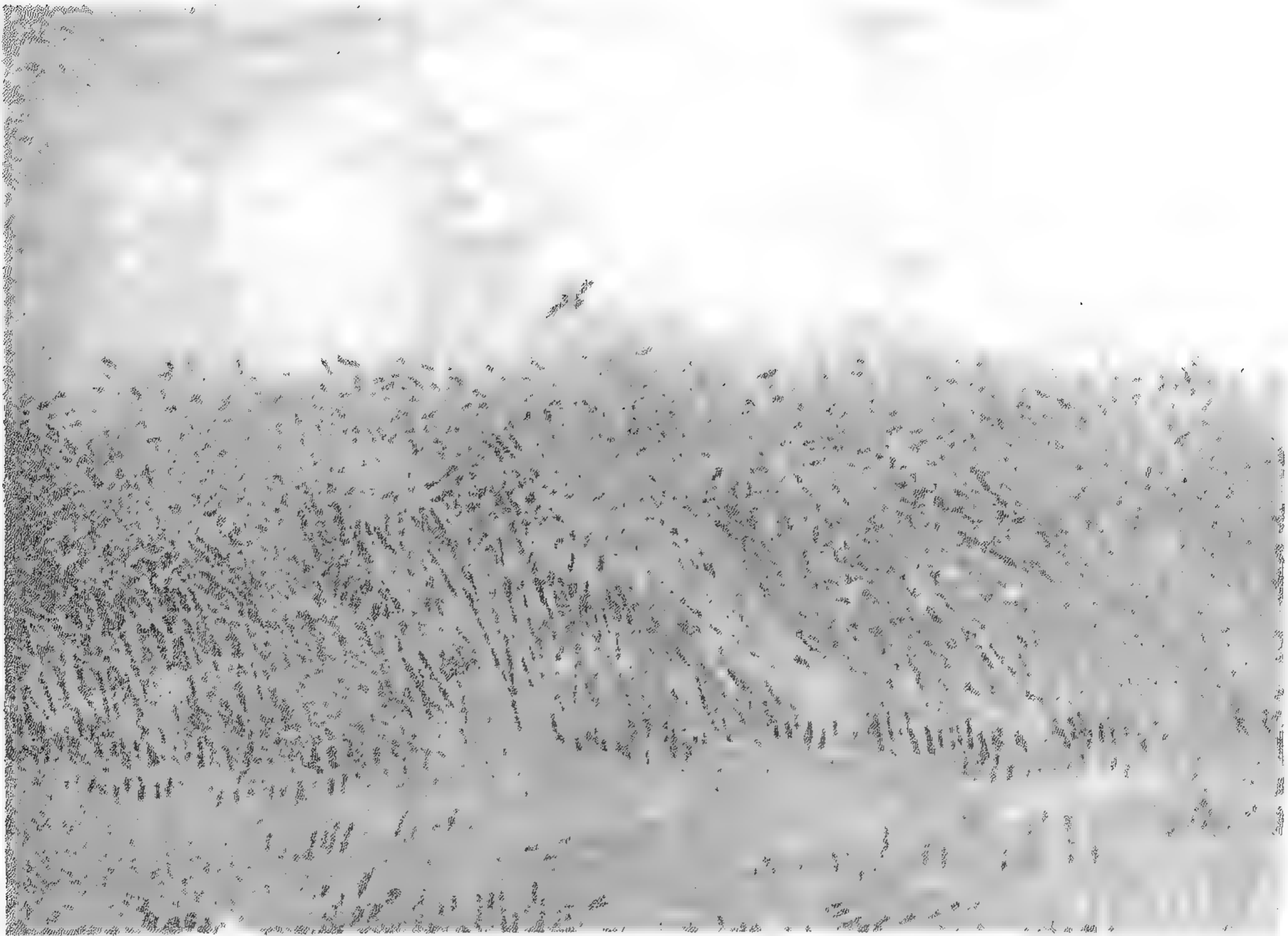
وهذه الطريقة تساعدنا أيضاً على رؤية تلك النماذج المتفردة ، التي .
يسقط عملها خارج نطاق الأنساق الوصفية « التعسفية » إلى حد ما .
وباستخدام هذا المنهج فى دراسة تطورات الفن التى حدثت فى فترة العقدين
الماضيين ، يمكننا تحديد الاختلافات فى التعبيرات الفنية . وبإمكاننا أن
نقارن بين هذه التعبيرات الفنية المختلفة ، والعالم كما ندركه نحن . بينما
إذا أردنا أن نؤكد على مبدأ المعاصرة ، فيمكننا أيضاً أن نعطي اهتماماً
للكيفية التى استطاع بها الفن ، فى أى مكان وزمان ، ان يعكس ثقافة
مجتمعه ، وان يعكس أفكار الناس من خلال هذه الثقافة . ونود أيضاً
باستخدام الطريقة نفسها ، توضيح كيف ان الإستحداثات فى مجال الفن
فى المرحلة الحاضرة ، والتى قد جرت بقوة ، لها جذورها فى الماضى .
وهكذا نستطيع ان نكتشف الشبه بين تقاليد الفنانين الذين رحلوا عنا ،
وتقاليد فنية معاصرة .

ومن الممكن فى هذه الحالة استخلاص أربعة أنماط رئيسية ، تصنف
أساليب التعبير الفنى . النمط الأول : يشمل مجموعة الفنانين الذين يعبرون
من خلال أعمالهم عن مشاعرهم الباطنة ، وعن فعل الرسم أو النحت فى
ذاته ، على أنه يمثل موضوع العمل الفنى . والنمط الثانى : يصنف الفنانين
الذين يودون من أعمالهم التعبير عن رموز ثقافتنا وقيمها بقوة مؤثرة .
والنمط الثالث : فيه الفنانون يميلون فى أعمالهم إلى إبتداع فن من خلال
ذهنية خالصة . أما النمط الرابع فى هذا التصنيف ، فيخص الفنانين الذين
ينصب اهتمامهم على التعبير عن الزمن الحقيقى والحركة الحقيقية .

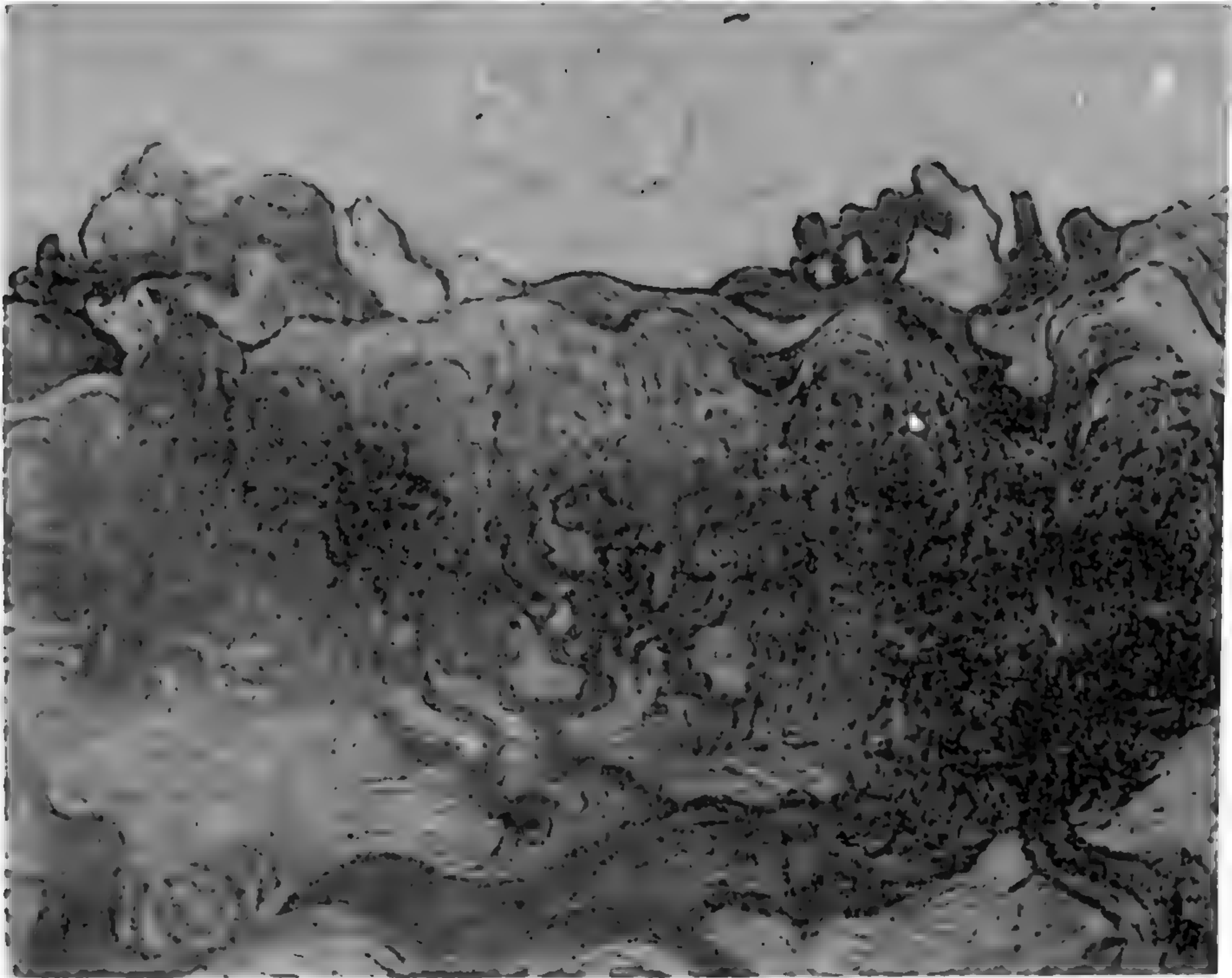
العالم الداخلى للفنان

فى أغلب الأمر يصعب ان نقدم وصفاً صريحاً ومحدداً ، عن ما قد حدث داخل إنسان ، من خلال معاينتنا للنتائج الظاهرية ، المتحصلة عن فعل حركة باطنة ، كصور بصرية فى العمل الفنى .

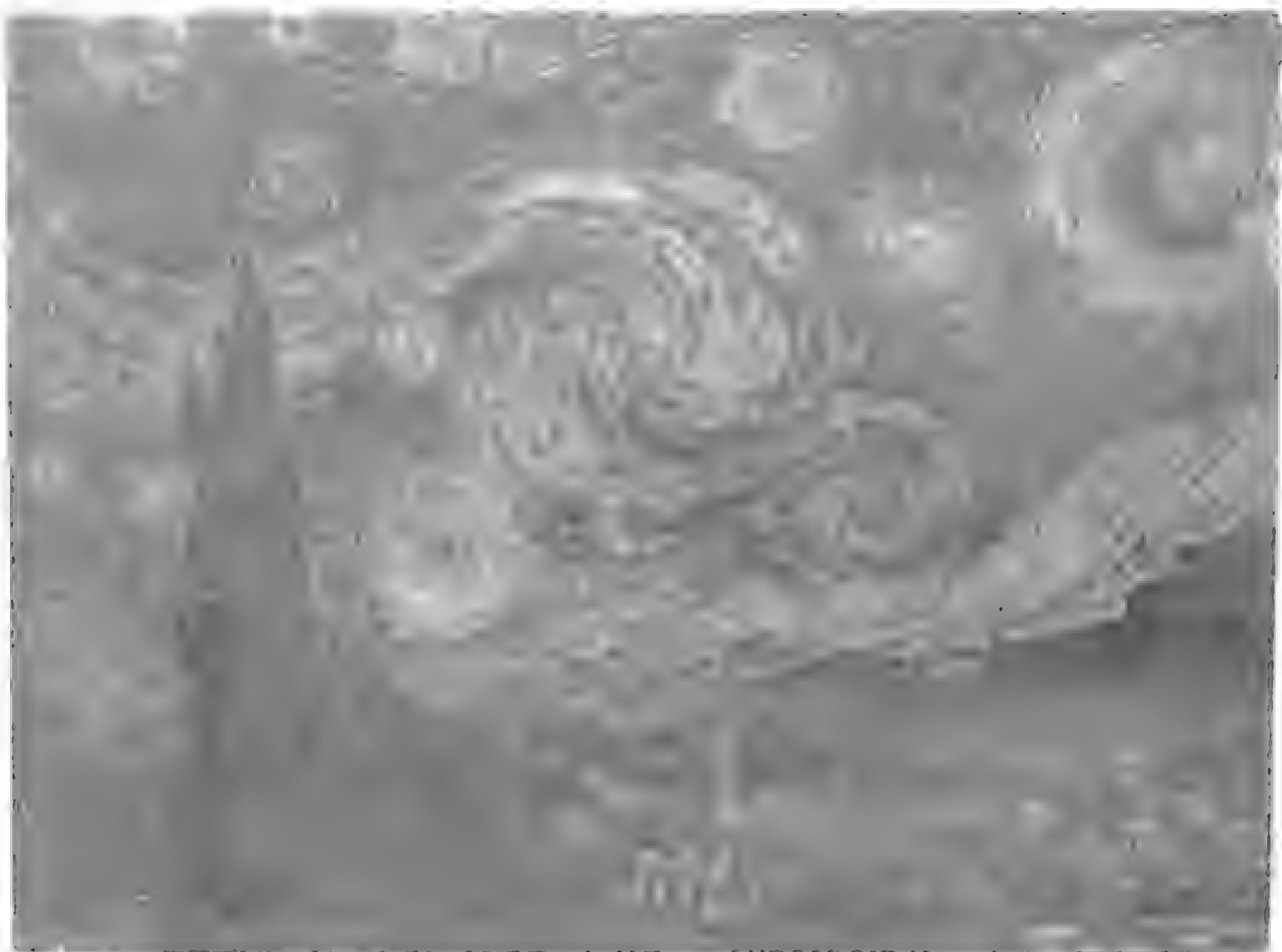
كان فان جوخ يميل ، منذ صباه ، إلى العزلة ، رقيق المشاعر لدرجة الحساسية المرفهة ، سريع الإنفعال ، شديد العناد ، إلا أن قلبه كان متوقداً ويزخر بالعواطف الجياشة ويفيض بالحيوية . لقد نفذت آلامه وأحزانه خلال الخطوط والألوان فى لوحاته . وقد استحوذ أمر الفن عليه حتى أودى به إلى التعماسة . وتميزت أعماله منذ ١٨٨٦ وحتى ١٨٨٨ ، بغزارة الإنتاج ، وبالألوان الزاهية . أما فى السنتين من ١٩٨٩ حتى ١٨٩٠ ، فقد كشفت عن خلل نفسى ، ومنها لوحة « حقل القمح الأصفر » وفيها فلاحون أثناء عملهم ، رسمها فى الجنوب الفرنسى . أما فى السنتين الأخيرتين من حياته ، فقد رسم مناظر ليلية منها « أشجار الزيتون » و « كنيسة أوفرس » و « ليلة مرصعة بالنجوم » . وقد رسم جوخ أشجار الزيتون متوهجة ، ومحملة بحركة واحدة ، ويشعور واحد . أما الزهور فى لوحة عباد الشمس فتعبر بطريقة غير تقليدية عن مشاعر الفنان وانفعالاته الخاصة . فاللوحة تعكس مشاعر الوحدة والكآبة ، ورغم أنها لوحة لأزهار ، فإن منظر تلك



١- فان جوخ ، حقل القمح (١٨٨٧)



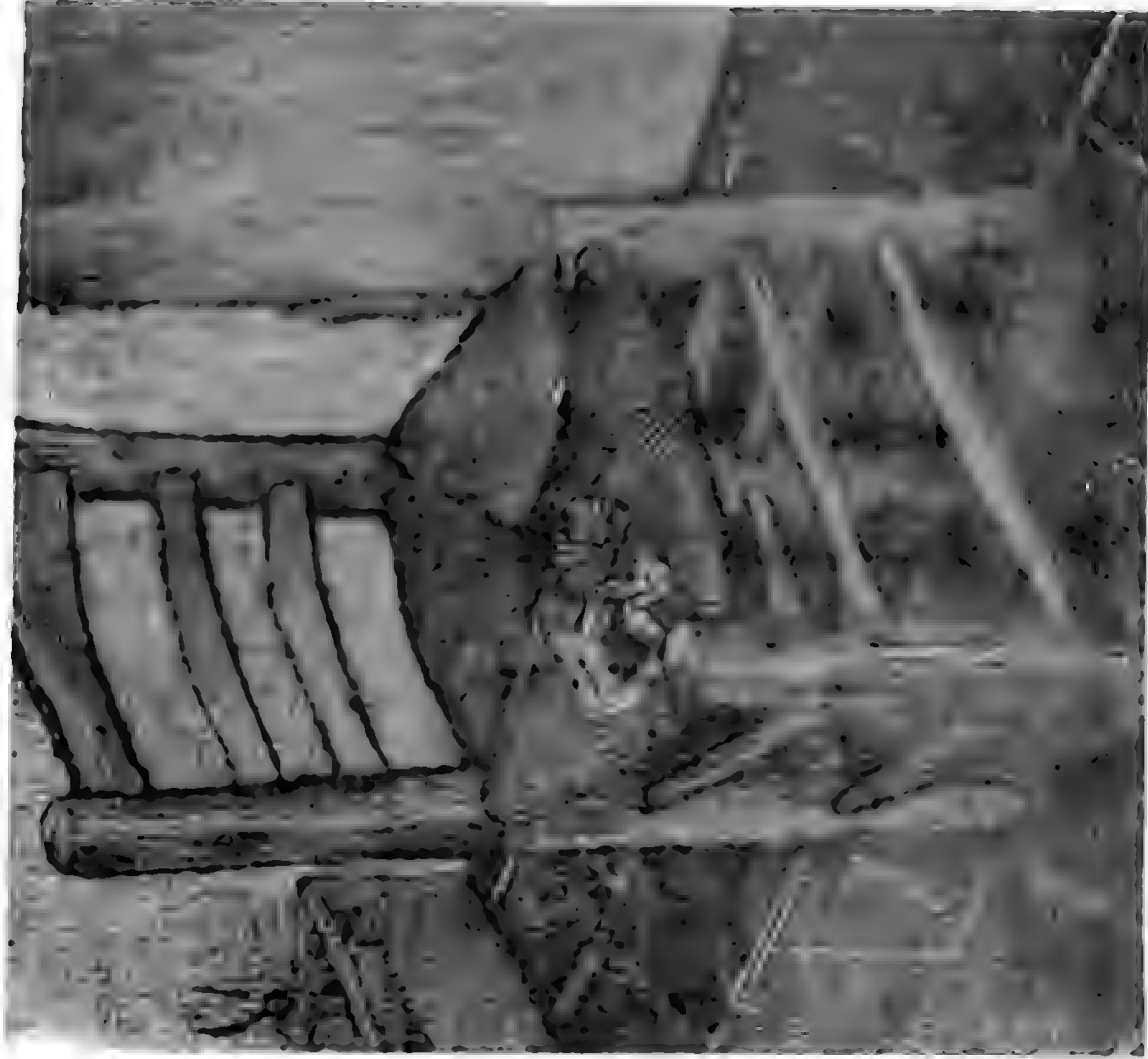
٢ - فان جوخ ، اشجار الزيتون (١٨٨٩)



٣ - فان حوج . ليلة مرصعة باللحوم (١٨٨٨).



٤ - فان جون، عباد الشمس (١٨٨٨)



٥ - فان جون ، كرسي وطبيعة صامتة (١٨٨٩)

الزهور التى قد أوشكت على السقوط . . توحى بالحالة المضطربة ،
 والمستمرة فى الإنحدار ، من السىء إلى الأسوأ ، والتى كان يعانى منها
 جوخ نفسه . وكذلك لوحة « حقول القمح » ، التى تصور يوم عمل من أيام
 الصيف تعبر عن صورة ذهنية غير متوقعة . وفى لوحة « كرسى قان جوخ »
 رسم الكرسى الذى يعتز به ، من أثاث بيته . وقد وضع فوق قاعدته « غليوننا
 ومنديلا » مكسبا إياهما أهمية خاصة من الناحية المعنوية ، كما أن رجل
 الكرسى الغير مستقرة تشير إلى عدم التوازن مع خط الأرض ، مما يشعر
 المشاهد بمعنى القلب وعدم الإستقرار .

وفى الحقيقة أن هناك نوعا من الفن لا يهدف إلى نقل صورة مماثلة
 للمرئيات ، وإنما يوفر رؤية لما يقع خارج حدود العالم المرئى . وقد قدم علم
 النفس الحديث فرصة لتأمل المجالات الجديدة من التجربة الفنية . ومن هذا
 المنطلق يمكن تناول الفن على أنه إبداع لحلم يقظة ، وعلى أساس ان جهد
 الفنان يتركز فى عملية جذب انتباه المشاهد نحو حلمه ، بطريقته الخاصة ،
 أما عمله فهو محاولته تشكيل الأحلام بالوسائط الفنية ، مثل الرسم أو
 النحت . وكانت طريقة الفنان الأسباني سلفادور دالى (١٩٠٤ - ١٩٨٩) ،
 قد كشفت عن غايته فى رسم صور ، يعيد فيها تكوين ذكريات طفولته
 بتلقائية . لقد أراد أن يقتلع جذور كل الأفكار التقليدية عن الشكل ، بارتياحه
 عالم اللاشعور واستكشافه لينابيعه فى الشخصية الإنسانية .

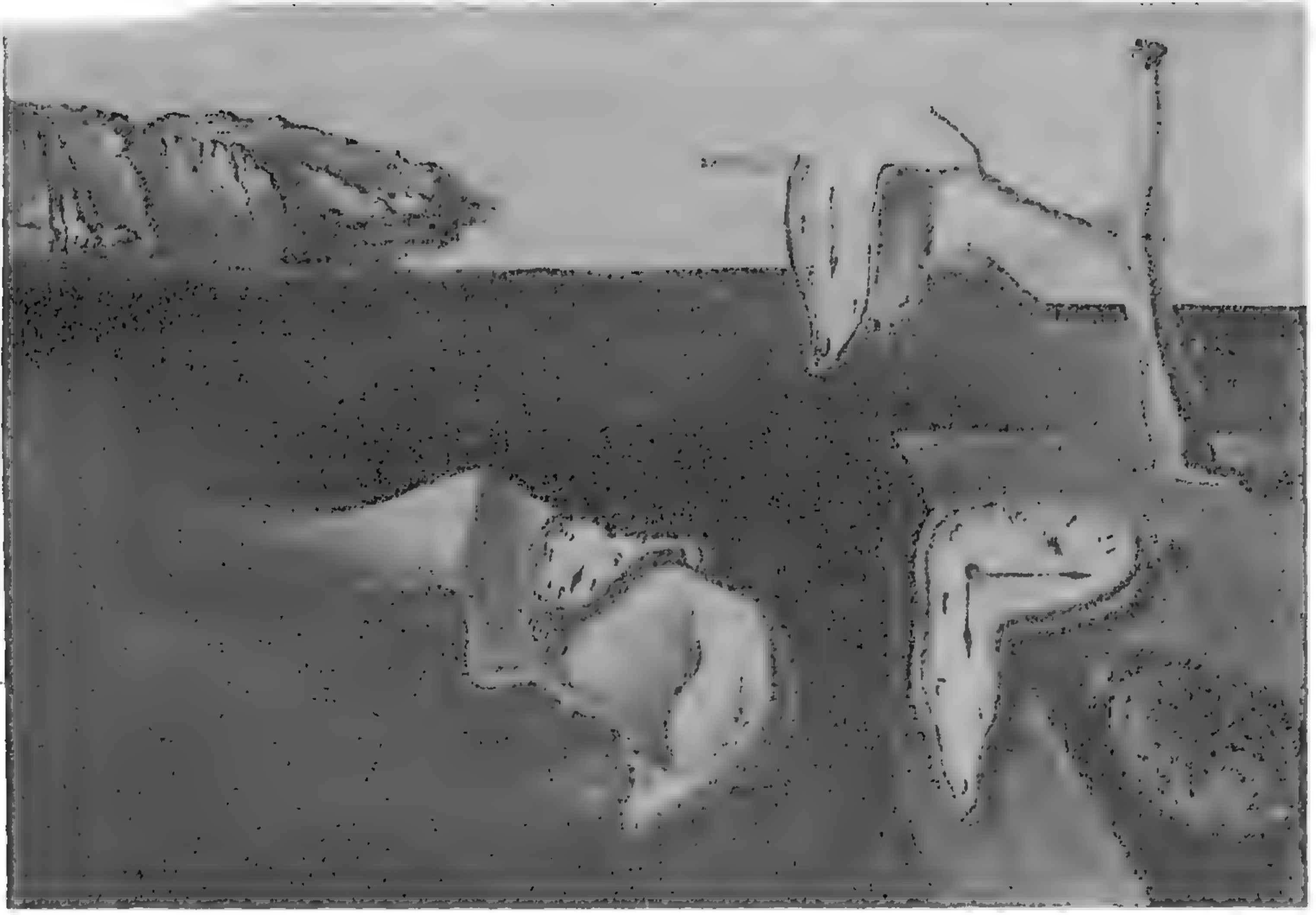
وكذلك كانت رسوم « بول كلى » Paul Klee (١٨٧٩ - ١٩٤٠) بمثابة

تعبير رؤيوى بحت ، ويعمق بعيد . ومن هنا تضمنت رسومه رموزا مبهمه .
غير أنها تفتح الباب على عالم من الأسرار والخيال والأحلام ، وهو يقول
لجمهوره « انظروا - هذه مملكتى - انها عالم من الهدوء والألحان الحاملة .
فهى مملكة سرية مختلفة ورائعة ، تعرض على الداخل إليها كل لحظة
مفاجآت وأسرار واكتشافات . وقد استطاع « كلى » أن يبقى فى فنه على
مقربة من عالم طفولته ، وان يستعيد مملكته الداخلية . وكان معجبا بفنانى
جماعة « الحصان الأزرق » ، أمثال فرانز مارك ، واوجست ماك
وكاندنسكى ، وجوانسكى ، وليونيل فيننجر ، وشعارها « **الخيال فى
الفن** » . وأهم مبادئ هذه الجماعة التخلص من القواعد التقليدية التى
تحول دون تصوير الرسم باتجاه « الصورة الحقيقية » ، ليست الصورة
الظاهرة للمشاهد على السطح ، وإنما الصورة التى يحصل عليها بالتغلغل
إلى الداخل ، والتى لا ترى بالعين المجردة . وقد انضم إليهم متخذاً مبدأ
التخلى عن المظهر الخارجى فى سبيل المضمون ، ومن أجل الانطباع الذى
يخلفه المظهر فى ذهن ومخيلة المتأمل .

وكانت لدى « كلى » رغبة تجمع فى عمله الفنى بين عناصر التشبيه
وعناصر الإخفاء ، بالإضافة إلى اقتناعه بوحدة العالم الأصلية ، ويأن هذه
الوحدة تبرز حتى أثناء تحول الأشكال وتغيرها . فكثير من تلك الأشكال
تشير إلى وحدة الجوهر الباطنى المشترك فيما بينها . وهكذا يجعل بول
كلى الكلية المشتركة بين الطبيعة والإنسان والأبدية ، تعكس بعضها بعضاً ،
فى نسيج رمزى . وقد كان المفهوم نفسه موجودا من قبل فى فنون الشرق .

وكانت الرموز المبهمة فى لوحة « طائر أزرق » للفنان « بول كلى » وليدة التقنية الرفيعة والبراعة فى عملية الاستفادة من امدادات البداهة والمخيلة ، عندما يتفاعلن مع العقل للسيطرة على الشكل .

وكان سلفادور دالى ، يحيل الأجسام الصلبة فى صور لوحاته إلى مادة مطاطية هلامية ، وهناك أشياء تحولت إلى عجائن ، يثنىها يمينا ويسارا ، ويخلطها بالسحب ، ويحول أجزاء منها إلى ما يشبه الغازات أو أمواج البحر . ان لوحاته تخاطب العناصر النفسية ، استنادا إلى العاطفة العميقة ، وصوره زاخرة بارتباطات شاعرية لا محدودة . وقد استعمل دالى رموز الأحلام ، وارتفع بصور الأشكال الطبيعية إلى مافوق الواقع المرئى . وتعكس مضامين لوحاته سمات من « البارانونيا النقدية » . و « البارانونيا » درجة من جنون العظمة ، تدفع صاحبها للشك بظاهر الأشياء ، على أنه ليس حقيقتها ، فينسب إلى هذه الأشكال من خياله ، أو من خلال لاشعوره العديد من الصور ، أو ينسج حولها عوالم أخرى . ومنذ عام ١٩٣٤ ، أصبح ما يهم دالى أن يكسر الحدود بإدهاش وإثارة ، بين الحلم والواقع ، وبين المخيلة والذاكرة ، بل وبين المعقول واللامعقول . وتتجلى أهم مراحل الفنية فى أعماله : « اصرار الذاكرة » و « غزال يحترق » و « الحرب الأهلية » ، التى فيها سلط الضوء على محتويات عقله الباطن ، فى محاولة للتخلص من ماضيه ومن الواقع ، وهى تجمع بين عناصر الغرابة والتهويم النفسى . ومن



٦ - سلفادور دالي ، إصرار الذاكرة (١٩٣١)



۷ - سلفادور دالی ، غزال یحترق



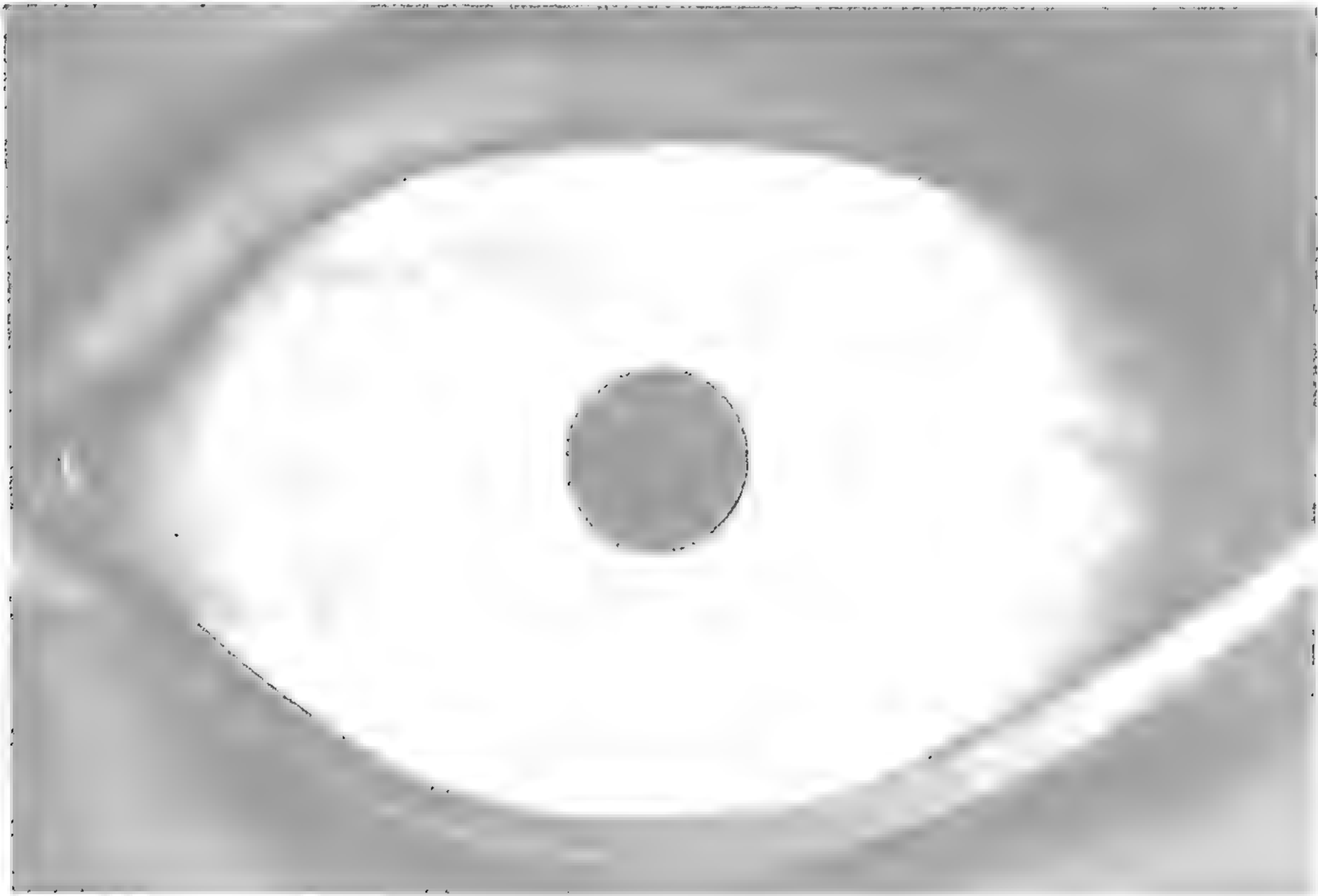
٨ - سالڤادور دالي ، الحرب الامنية (١٩٣٦)



٩ - بول كلي ، الحداثق الجنوبيه (١٩٣٦)



١٠ - بول كلي ، طائفة أزرق (١٩٣٦)



١١ - رينيه ماجريث ، المرأة الزائفة (١٩٢٨)

أقواله عام ١٩٦٦ : « انتنى ملهم .. ومقدس - لا التزم ، فالملتزمون هم الخدم ، بل فوضى .. فأنا أعظم فناني عصرى .. استعنت بالصور الفوتوغرافية الملونة ، وربطت بين تقنيتهما وبين إبداعى ، هكذا بدا اللامعقول زاه وملون ... ، ينبع منى سحر، حينما أرى شيئاً فأسميه بإسم شيء آخر .. » هكذا سلم أصحاب المذهب السريالى بوحدة الخبرة الذاتية والموضوعية فى العالم العضوى .

وبالنسبة للفنان رينيه ماجريت Rene Magritte ، نجده لا يبحث فى فنه عن الجماليات البحتة ، إذ أنه لم يكن يخدم الفن كمصور ، ولكن الفن كان عنده السبيل لإدراك الحقيقة . وفى لوحاته ليس هناك تمييز بين الحياة المادية والأفكار ، أو بين الخيال والحقيقة . ومن النقد من يعتبر « ماجريت » مفكراً أكثر من أن يكون فناناً ، والرسم بالنسبة له مجرد وسيلة للتعبير . ومرات عديدة يرفض الفنان الإفصاح عن الذى يريد التعبير عنه بكلمات ، وفى الغالب يكون الموضوع غير واضح ، بل خفياً . والشخصيات الرئيسية فى لوحاته ، تعبر دائماً عن ذاته هو ، فى مواجهة الناس مواجهة عكسية ، إنها تنظر إلى ما هو أهم ، أى إلى بقايا الحرب اللامتمدنية . وكانت الحرب العالمية قد أثرت فيه بقساوتها ، وتركت فى نفسه إحساساً متشائماً .

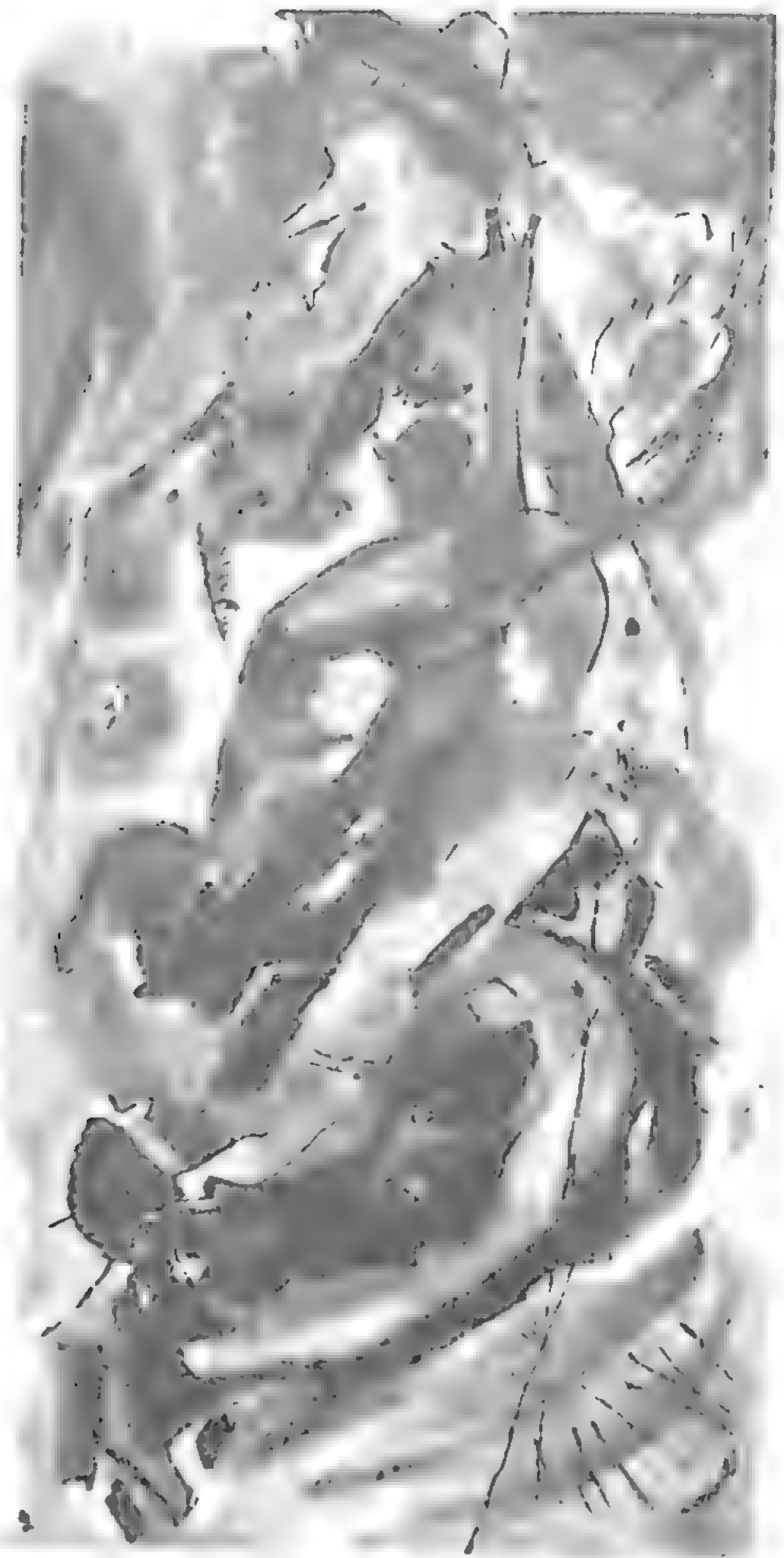
ويعرف « سيجموند فرويد » الفن على أنه وسيلة لتحقيق الرغبات فى الخيال . كما أن الفنان هنا يستفيد من موهبته فى تعديل تخيلاته ، وتحويلها إلى حقائق من نوع جديد . أما « يونج » فيرجع فى نظريته ، سر

غموض مثل هذه الأعمال الفنية ، إلى كون الفنان يستخدم فى صياغتها أسلوب المجاز ، المشحون بطاقة انفعالية رمزية . وإستخدام الرمز فى الفن يرجع إلى عهود فنان الكهوف ، كما استخدم فى فنون الشرق القديم . وقد توحى الرموز بشىء غامض أو مستتر ، أو بما هو أكثر من معناها المباشر، بسبب تضمنها للأبعاد اللاشعورية التى يصعب تفسيرها بوضوح . وها هو بيكاسو يحدد هدف الفن فى خلق الرؤى الأسطورية التى تتشكل من رموز عصرنا . ولقد كان سلفادور دالى يصور موضوعات لوحاته ، وكأنها تتخفى من وراء قناع ، وهى تظهر بطريقة تثير فى المشاهد إحساساً بتولدها عن ذاكرة ما قبل الولادة . والحقيقة أنه ليس بإمكان المتأمل إلا أن يترك نفسه لهذا الغموض ، بأن يستحوذ على مخيلته ، فى حالة من الإنجذاب السرى .

نفس الشىء يحدث عند مجابهة الأعمال التى تنتمى لمذهب « التعبيرية التجريدية » Abstract expressionism ، عندما نجد انفسنا أمامها نقف على أساس هش ، فى المظهر فقط ، فالأشكال تبدو عشوائية «دون علاقة ظاهرة» . ولو أن الذى يبدو ظاهرياً ومفتقراً إلى التماسك ، قد يعبر عن انسجام باطن ، دقيق التماسك . والفنان فى مذهب « التعبيرية التجريدية » ليس مجرد مراقب أو راصد للعالم الخارجى ، وإنما هو بالأحرى مشارك فى فعل الإبداع ، الذى أصبح موضوعاً لعمله فى ذاته . ومن هنا ، فمن شأن اللمسة اللونية الأولى التى يضعها الفنان على سطح لوحته ، أن تستثير لديه الإستجابة الفورية والمباشرة ، وتهديه إلى الموضوع اللاحق للأشكال والألوان المجاورة . أما الاستخدامات الموفقة للون فتنتج بطريقة حدسية ، بناء على

شعور الفنان بحساسية أشد للألوان والأشكال ، التي استقرت من قبل . وبهذا النهج ينفذ الفنان إلى أعماق لوحته ، من أجل أن يبرز صورة بصرية خالصة ، تعبر عن خبرته الحسية . وقد وجهت دوافعه تلقائياً ، بفعل احساسه الحدسى ، لما هو صحيح ، وهكذا تضبط الإستخدامات الحدسية للون وتعديل فعلياً ، لتشكيل التكوين Composition الذى هو بالنسبة له ، بمثابة تصريح واضح لمشاعره ، وانفعالاته وأحاسيسه . ذلك ما نلاحظه فى اللوحات التى تستخدم فى تنفيذها الضربات الآنية والمباشرة للون ، من أجل توصيل مثل تلك المشاعر ، وهى بذلك تؤيد قيم مثل ، السرعة ، وقوة الطاقة ، والتحمس ، وتشيعها فى أثناء عملية خلق العمل الفنى . ومن نماذج هذه الطريقة فى التعبير ، أعمال الفنانين : جاكسون بولوك Jackson Pollock وارشيل جوركى Arshile Gorki وهانز هوفمان Hans Hofmann ووليم دى كوننج Willem de Kooning وفرانز كلين Franz Kline .

وفى مذهب الرسم الحركى action painting ، غالباً ما تكون أدوات الفنان ووسائطه التعبيرية مرتجلة . وهى تبدأ بما هو معهود من ذى قبل ، من أجل ان تتلائم مع الإرتجال ، ومع الممارسة بأسلوب الفعل ورد الفعل ، والتى لاتخضع إلا لنوعية سائبة من السيطرة ، وهو ما يميز عملية الإبداع فى الرسم الحركى . وفى المذهب الحركى يتم نقل الألوان إلى سطح اللوحة ، إما بواسطة فرشاة أو بطريقة التقطير ، أو بالطلاء ، أو بالرش برذاذ ، وباستخدام كل أداة يمكن تصورها ، حتى قدمى الفنان مع يديه . وقد



١٢ - كاندينسكى ، تكوين (١٩١٤)



١٣ - كاندينسكى ، مرقعة حربية (١٩١٠)

أضيفت هنا خامات مثل البلاستيك ، والخشب ، والأسلاك ، والزجاج ،
والورق ، والخيط ، من أجل اشباع مقتضيات الفنان الخاصة .

ولفاسيلي كاندنسكى رسوم ، محفوظة بمتحف ميونيخ ، ترجع إلى عام
١٩١٤ ، يتميز تعبيرها بال تلقائية والعفوية ، بما لايسمح بإعاقة مزاج
الفنان . وفى هذه الأعمال خطوط متقاطعة ، متعقدة ، ضبابية ولينة ، تبدو
وكأنها قذائف انطلقت فجأة ، لاتوحى بجسم ، وإنما هى مجرد تمثيل
لحركة أو توتر . وعندما نشر كاندنسكى كتابه « حول الروحانية فى الفن »
عام ١٩١٢ ، أراد أن يبحث من خلاله عن التأثيرات النفسية للون . وكان
يرسم فى تلك الآونة مشاهد مستوحاة من طبيعة مناطق الألب ، فى قرية
مورنو البافارية ، أسماها « انطباعات » . غير أن الطريقة التلقائية التى
نفذت بها الأعمال جعلت الموضوعات تبدو وكأن لا جذور لها فى الواقع .
وفى تباين مع مادية العالم الحديث ، اقتنع كاندنسكى بضرورة ان يعكس
الفن فهما روحانياً جديداً للواقع ، بقطع الصلة بالأشكال المادية للطبيعة ،
وبالإيمان بأن للخطوط والأشكال فى حالتها الهندسية المجردة ، خواص
روحانية تثير روح المشاهد . أما لوحاته التجريدية التعبيرية ، التى رسمها
فى الفترة من ١٩١٠ حتى ١٩١٣ ، فقد تضمنت رموزاً مختلفة . ان
لكاندنسكى نظرية ، طور من خلالها مفهومه عن الرسم التجريدى . فهو
يرى أن للألوان أصواتا تشبه النغمات الموسيقية ، وبإمكان المتأمل ان يبصر
الموسيقى بمنظار الإنطباعات اللونية . وإذا كان من الممكن تحسس اللون ،

فكذلك يمكن سماع صوته لأنه يثير الحواس بأجمعها . والمبدأ الذى بنى على أساسه نظريته الجمالية تابع من الإعتقاد فى قدرة الحياة الداخلية للصورة على إيقاظ الإستجابة العاطفية لدى المشاهد .

أن أعمالاً فنية مثل التى قدمها كاندنسكى ، تؤكد على أن الفن أحياناً يبدو كمستودع لما ظل غير مفصّل عنه ، وذلك ما يجعلنا نحذر مقارنة عالم فنه بعالم الأحداث والوقائع الطبيعية فى الوجود ، وإلا سيبدو خالياً من المعنى . والأفضل أن ننظر إلى العلاقة بين الصور فى مثل هذه اللوحات والأحداث الواقعية ، على أساس أن اللوحة تمثل مجازاً هذه العلاقة . كما أنه يتطلب الأمر التعامل مع اللوحة على أساس أنها تمثل أثر الشئ من خلال خبرة مستقلة عن الشئ . وإذا كان العلم يتطلب نوعاً من التفتح العقلى الذى يسمح بالتبدلات المحتملة باستمرار ، نجد الفن هنا يتطلب نوعاً من إطلاق حرية التخيل بالإستعانة بقوة المجاز واللاعقل . والفن بهذه الطريقة هو ممارسة لعملية التحول المستمر فى طرق ارتياد الخبرة التخيلية ، لوجودية العالم الفيزيقي .

أما اللوحة عند دافيد جونز David Janes فهى مجرد شئ جديد ، من صنع انسان ، يأتى للوجود ، ويكتسب صفة علامة ، كحقيقة شكلية لها دلالتها ومعناها . وهكذا عندما تشبه اللوحة بالعلامة ، يفتح أمام الفن مجالاً فكرياً ، متحرراً وفسيحاً . وأيضاً تصبح الصورة ليست فقط تمثيلاً

للموضوع وإنما هي الموضوع ذاته أو الشيء من خلال لون أو شكل . أما موريس ميرلو - بونتي Maurice Merleau - ponty ، فمن رأيه ان اللوحة هي شيء اكتسب صورة ذاتية بريشة الفنان ، أو هي الموضوع من وجهة نظر وتأمل الفنان ، الذي كشف عنه القناع ، فظهرت المعانى البصرية ، متمثلة أمام أعيننا ليس إلا .

هكذا فنحن لا نعثر عادة في الفن التجريدي بشكل عام ، على محتوى واقعي realistic Content ، مثلما يغيب عن مثل هذه الأعمال الموضوع بالمعنى المتعارف عليه ، وإنما هي مجرد منتجات فنية ، قوتها في تأثيرها على المشاهد ، بحجمها ولمسها السطحي texture .

وفي الحقيقة ان جوهر تطور الفن التشكيلي في العصر الحديث يتمثل في اندفاع الفنانين بقوة ، من أجل التعبير الفني ، على اعتبار أنه « ضرورة داخلية » . أما كاندنسكى فكان يرغب في تحقيق نوع من الفن يخاطب الروح ، أكثر من ان يخاطب العين ، تنبثق أشكاله من سطح العمل ذاته في هيئة تركيبات خفية ، وقد تبدو في ظاهرها كأنها ولدت بمحض المصادفة ، أو هي مجرد لطخ لونية ، أو خربشات خطية ، غير أنها تتبع منهجاً خيالياً بصرياً ، يعتمد على ذاكرة قوية قادرة على استشفاف المرئيات .

وفي هذا الإتجاه التجريدي ، تنشأ عادة في نفس الفنان « ضرورة باطنة » و « رغبة عميقة » من أجل التعبير عن شيء لا يعرف ماهيته ، فيحوّله

١١ - دودة ، ١٣٨٢ (٧٣٦١)

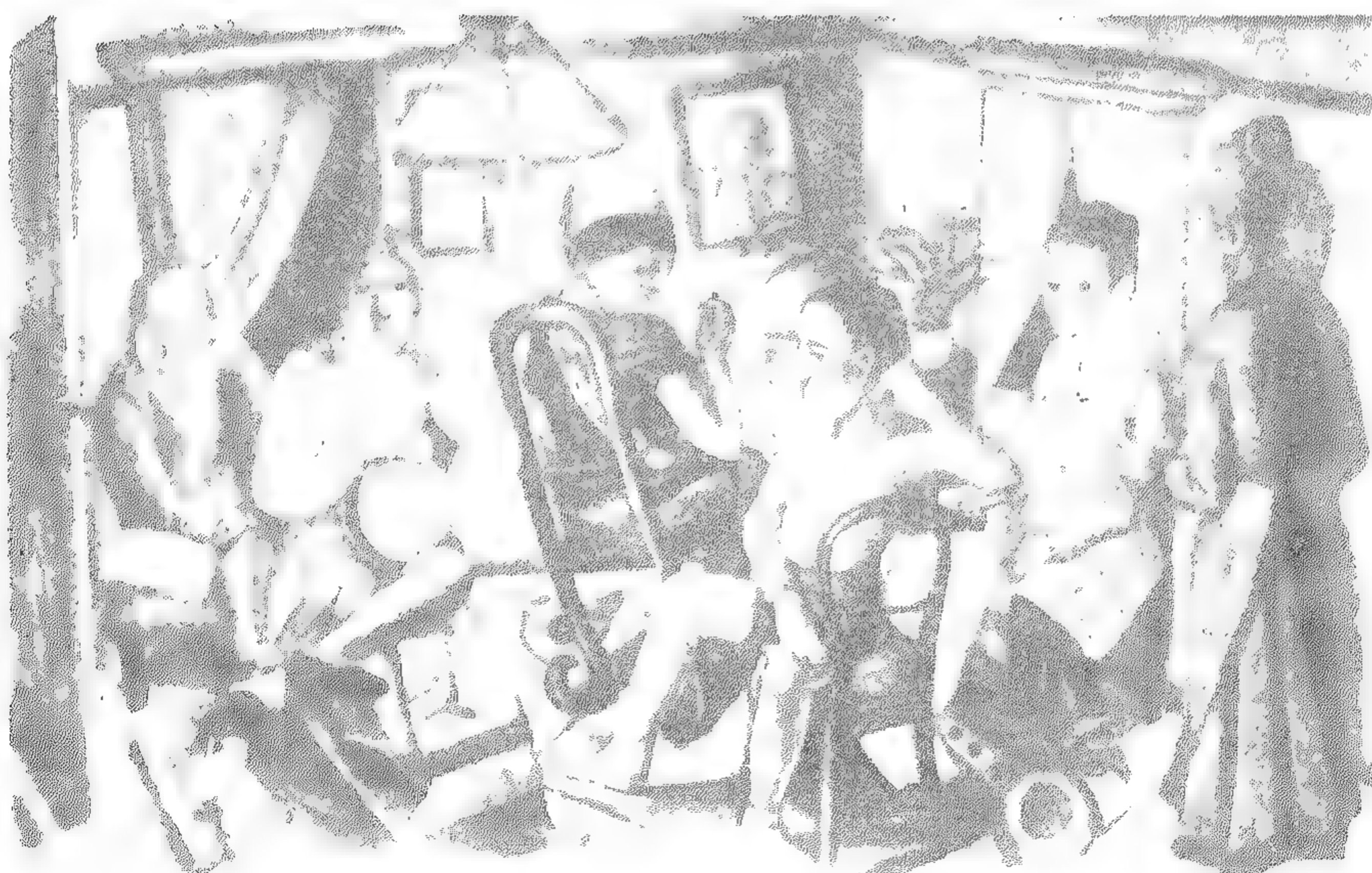


١٥ - دودة ، الصليب بواسطة الجنود (٨٦٦١)





۱۶ - کیرشنر ، الشارع (۱۹۱۳)



۱۷ - بیکمان ، حوار (۱۹۲۸)



١٨ - بيكمان ، طبيعة صامته وشموع ساقطة (١٩٢٩)

إلى شكل ملموس ، يستطيع ان يتجاوب مع مثل هذه الحاجات . وهكذا
وبتحديد الفنان لذلك الشكل ، وبتوضيحه له يستعيد اتزانه النفسى . اذ أن
الفنان هنا عندما يبدأ بتخطيطاته الأولية ، يعمد إلى تهذيبها وتركيزها ،
ويستخلص من غموضها الأول شكلاً جوهرياً .

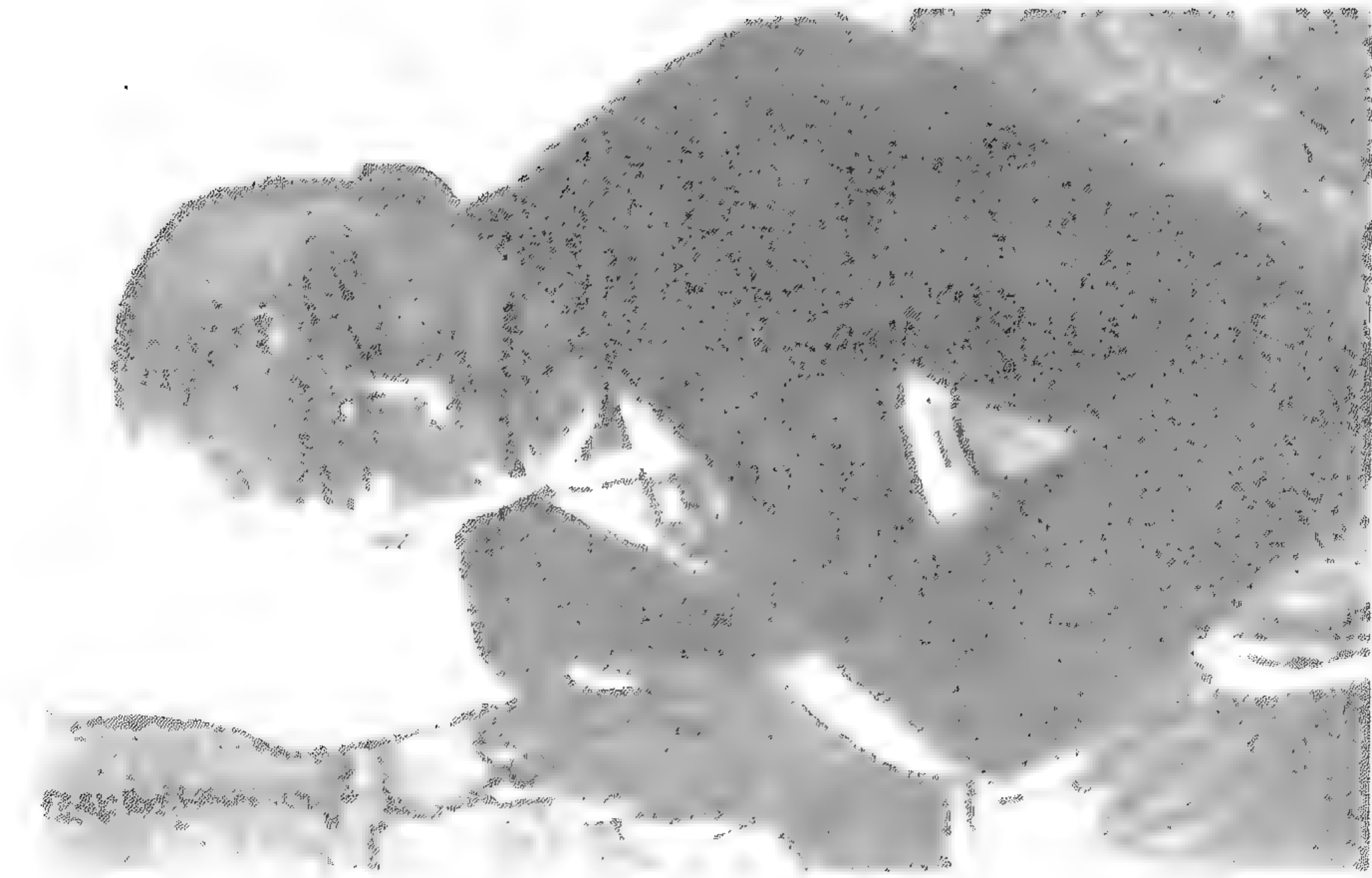
ان مذهب التعبيرية التجريدية abstract expressionism كحركة فنية
تشكيلية هو الإمتداد ، المذهب التعبيرية الشخصية Figurative
expressionism الذى يشمل المصورين ، أمثال : كوكوشكا kokoscka
وسوتين Soutine ونولدا Nolde ، ورووه Rouault ، وكرشنر Kirchner ،
الذين بدلوا الواقع reality بإستخدام الألوان المتوقدة . لقد قبلوا أن يولوا
اهتماماً خاصاً للقوى الباطنية فى نفوسهم ، وأن يجعلوا من التعبير عن
أحاسيسهم الشخصية موضوعاً لفنهم .

وكان روعة قد تعمق داخل نفسه بحثاً عن معنى الشفقة الإنسانية .
فرسم صور المهرجين ، تشجى بالأسى ، على خلفيات من سماء مشبعة
بضوء الشمس . انه يعرض فى لوحاته المأساة بلا تنميق ، على وجوه
شخصياته ، التى طبع على سحنتها كل ورع القرون الوسطى . وقد
اكتسبت هذه اللوحات طابعاً تبسيطياً حركياً ، فى الخطوط والأشكال ،
حينما استخدم الخطوط القائمة ، بغرض تحوير مساحات الألوان المتوهجة
والمبرقشة ، محاكياً بذلك أسلوب الزجاج الملون المعشق .

وهناك أيضاً إرنست لودفيج كيرشنر E.L.Kirchner (١٨٨٠ - ١٩٣٨) يضحى فى لوحاته بالتدرجات الظلية ، من أجل التأكد على عنصر الخط ، والتعبير عن الحركة . غير أن الخطوط هنا تنقل القيم الروحية أو النفسية ، عندما تحدد مساحات شديدة القوة اللونية ، فتجسد الصور وتكسبها عمقها . وقد تميز أسلوب كيرشنر بجرأة لسات فرشاته ، وبإستعماله التزيين للألوان ، وبرونق بربرى ، استوحاه من الفن الوحشى ، وبنزوع نحو التسامى ونحو المضامين السيكولوجية .

ويمكن للمتأمل فى أعمال ماكس بكمان Max Beckmann (١٨٨٤ - ١٩٥٠) أن يعثر على ميل واضح إلى حالة من الزهد الروحى . هكذا أصبح للفن عنده أن ينقل المشاعر التى يحسها الفنان بحدة غامرة إلى المشاهد ، وبطريقة التعبير الإنفعالى . ذلك ما نلاحظه فى لوحته « حوار » (١٩٢٨) . وكانت تجربته فى الحرب العالمية الأولى قد أثرت عليه صحياً ونفسياً . وفى هذه الآونة أنتج سلسلة من التخطيطات ، تميزت بالبساطة والمباشرة . ثم تبع ذلك أعماله التى اتصفت بالتحريف العنيف للشكل والمنظور ، وبالإستعارات المعقدة فى تمثيل الآلام البشرية . وتضمنت لوحاته فى أواخر العشرينيات ، طبيعة فلسفية ، ودلالات عن الوجود المطلق ، واستعارات صورية غامضة ، ترمز إلى معانى الإثم والخلاص . وقد حملت لوحاته عناوين مثيرة ، مثل « جهنم وليل المدينة » ، التى ظهرت فيها وجوه ، بمسحة من السخرية اللاذعة ، لشخصيات لا يحدها الزمن ، غريبة ومتصلبة ،

تتطلع مذعورة . ولقد استخدم بيكمان ملامحه فى رسم صور ذاتية ، عبر فيها عن انفعالات مركبة وتحليلات نفسية - ذاتية ، فى رسوم ليهلوانات . وكان هو ذاته واقعاً بين متناقضات شخصية ، منها الثقة والجرأة ، ومنها حالات الإنطواء والحذر ، أو الكبرياء والعدائية . ومن هنا جمعت لوحات صورته الذاتية بين التعبير عن الثقة والرغبة فى الإنطواء . وقد قلل بيكمان الفراغ حول أشكال لوحاته إلى أقصى درجة ، وأزال كل ما يعيق المواجهة المباشرة مع المشاهد ، مركزاً اهتمامه على الرأس والوجه الضخم ، بنظرته الشاخصة . كما جعل الضوء المشع يسقط من ملامح الوجوه كل أقنعة الخوف ، فتكشف عن نفسها بحرية ووضوح . أما صور الشموع التى ظهرت كثيراً فى لوحاته ، فهى تمثل رموزاً للعجز الإنسانى عن الإبصار ، بسبب العقم الروحى ، وبسبب ما تعانیه من اضطهاد . وقد ظهرت فى كثير من صور الطبيعة الصامتة مثل لوحة « طبيعة صامتة مع شموع ساقطة » ، الشموع وقد أكتسبت خصائص بشرية ، فهى تشعرنا بحزن يشيع فى أنحاء اللوحة . إذ إن شعلة الشموعتين الساقطتين ، قد أخدمت بصورة مأساوية . ومن الملاحظ رسم أجزاء كبيرة من الصورة بالأسود القاتم ، وبظلال مكبوتة من الأخضر والأصفر والأزرق . وعندما زار « راينهارد بيبر » مرسوم بيكمان لأول مرة عام ١٩١٢ ، صرح برأيه فى لوحاته قائلاً : « إنها تبدو لوحات رجل تأثر بأسرار الحياة تأثراً عميقاً . أما بيكمان نفسه فقد كتب يقول : « اننى أفكر دائماً بالشكل ، أثناء الرسم ، وفى خيالى ، وأثناء نومي ، . . هكذا ترهقنى وتعذبنى هذه المتعة المؤلمة . . وترانى أفكر دائماً ،



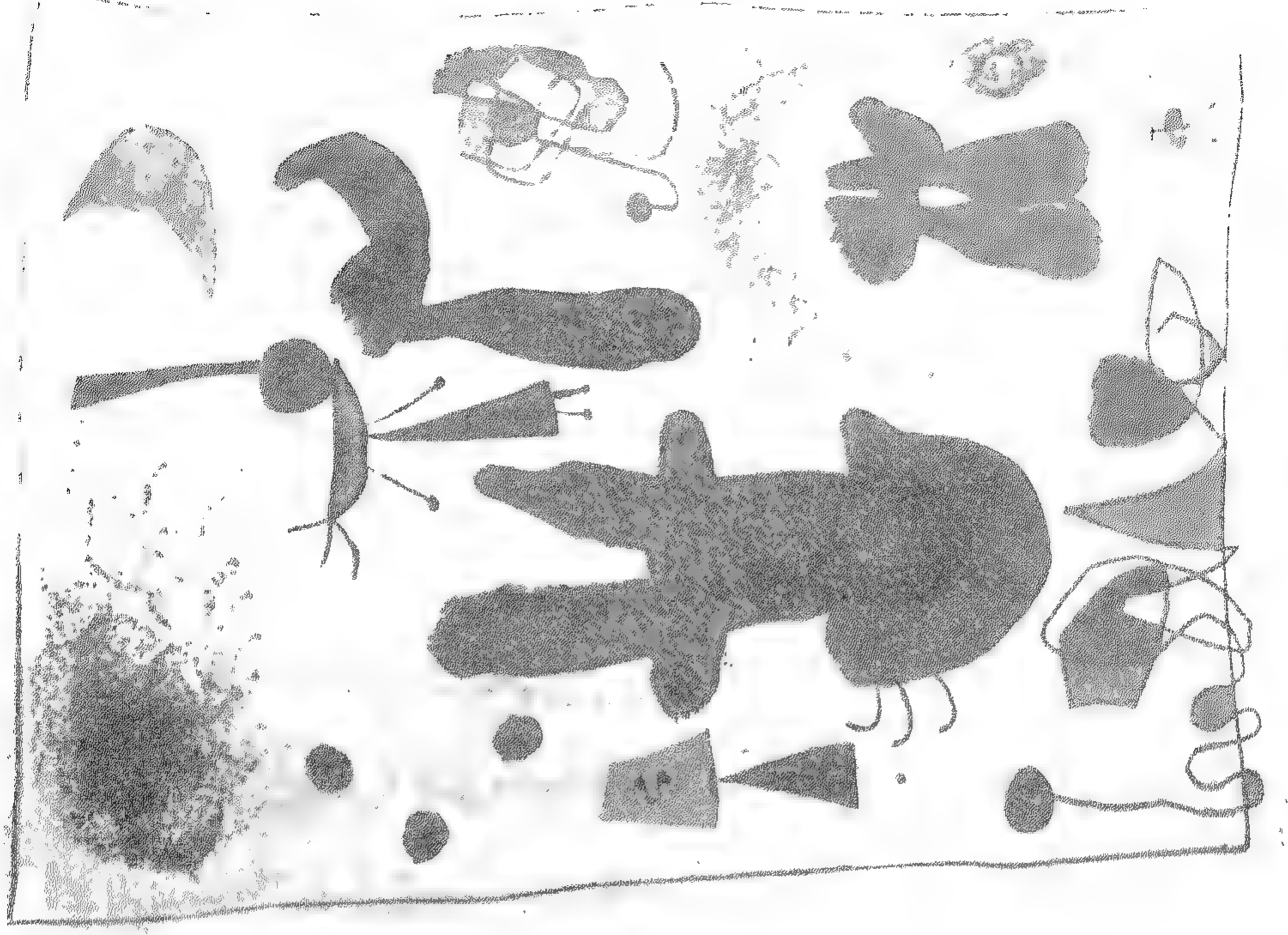
۱۹ - بيكمان ، صورة ذاتية بالسموكينج (۱۹۴۴)



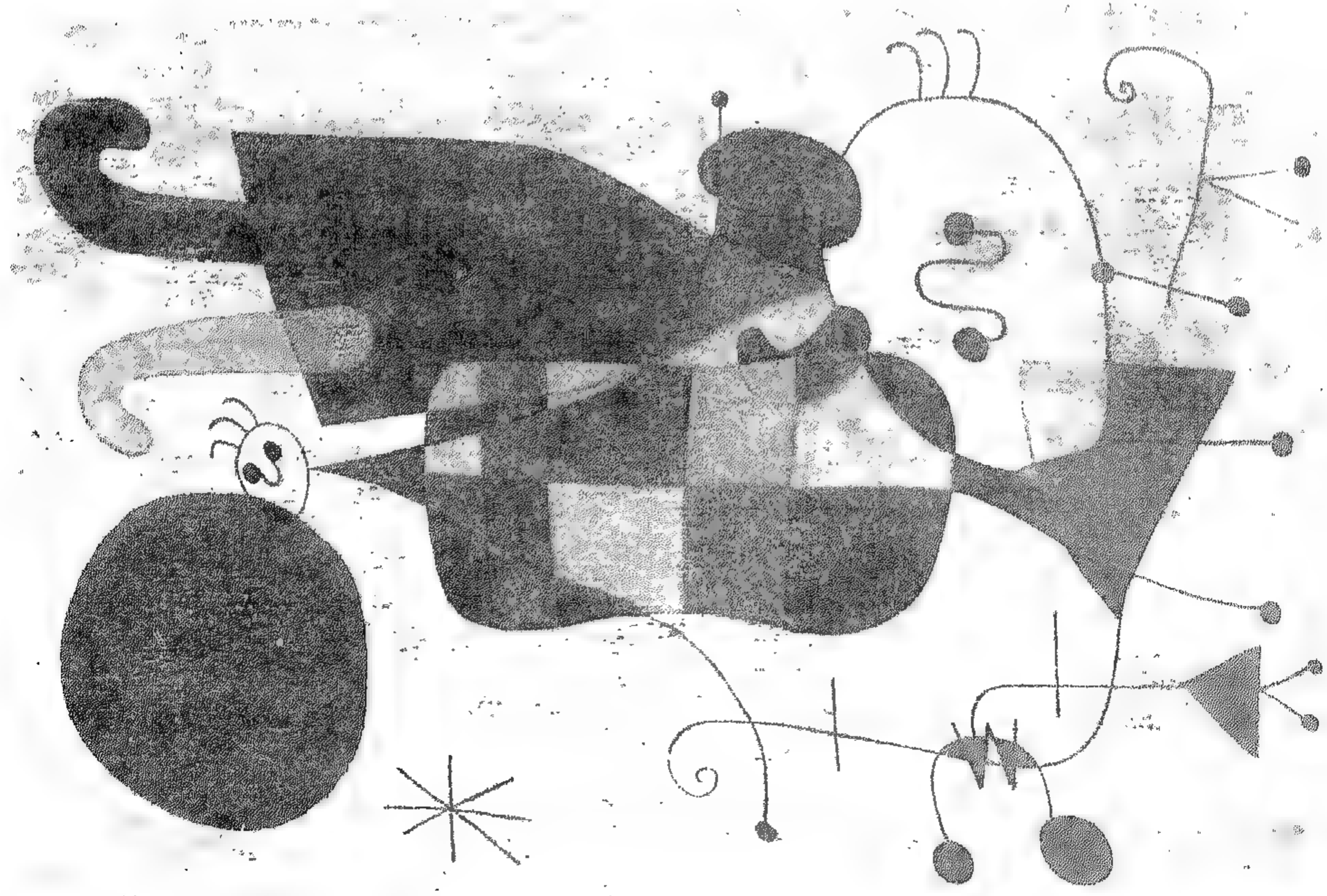
۲۰ - اوجست ماك ، مقهى تركى



۲۱ - جوستاف مورو ، فتاة تحمل رأس اوريقيوس (۱۸۶۵)



٢٣ - ميرó ، بهلوان فى الحقيقه ليلأ (١٩٤٨)



٢٢ - ميرó . شخص وكلب أمام الشمس (١٩٤٩)

كيف أرسم وجه المبعوث يوم القيامة ، وقد انعكست عليه أنوار الأجرام السماوية الحمراء . « وفي عام ١٩٢٠ يصور الفنان نفسه في صورة مهرج ، يمسك بقناع ، وعلى ركبته بوق ، تمثيلاً للإنسان ذي الأقنعة المتنوعة . أما في عام ١٩٣٧ فنجدته يرسم نفسه يرتدي حلة « سموكينج » ، وظهر في اعتداد بنفسه ، وقد استحوذ بجسده على مساحة اللوحة كلها ، وبدأ كل شيء في اللوحة كاملاً وهادئاً . أما الحلة السوداء تماماً فعبّرت عن سيطرته على العالم الميتافيزيقي وعلى زمام نفسه ، وعن احساسه بالنشوة والحماسة الشديدة في هذه الفترة من حياته . وعندما هاجر عام ١٩٤٨ إلى امريكا ، رسم نفسه بعد عام من هجرته ، حاملاً بوقاً ومرتدياً روبا منزلياً ، مخططاً بالأسود والأحمر ، فبدأ وكأنه يصفى لما يجري داخله ، وفي نظرتة يقظة فزعة وجامدة . وهناك عبارة شهيرة لماكس بيكمان ، يقول فيها : **« إذا أردت ان تدرك الامرئى ، عليك ان تتغلغل وتخترق الأعماق ، بقدر استطاعتك ، نحو المرئى »** فإن الفن يحل العديد من المتناقضات فى الحياة من خلال الشكل ، وأحياناً يتيح لنا فرصة ، من أجل أن نبصر مايقع خلف الستار المعتم ، الذى يخفى تلك الفضاءات المجهولة ، حتى نصبح متوحدين يوماً ما ، ولكن على المرء أن يتذكر دائماً أن هذه الحلول الفنية ليست هى حلول فى الحياة .

ويتميز الطابع الأسلوبى فى لوحات الفنان الألمانى أوجست ماك (١٨٨٧) بالإستخدام التعبيرى للون الخالص ، مع التأكيد على القيمة

الروحية للون المتوهج ، ويشعر المتأمل للوحاته بجو مفعم بالمرح ، وبروح مستبشرة ، إذ أن اللون ينقل إحساسه عن الحياة ، ويعكس عشقه للموضوعات البسيطة المألوفة . أما لوحاته التي تصور المتنزهين على حافة البحيرات ، والأطفال والفتيات ، تحت الأشجار ، أو السيدات أمام معروضات المتاجر ، فتتميز بأنها تصور لحظة سكون في مجرى حركة الشخصيات ، وتلك الشخصيات تبدو وكأنها قد توقفت فجأة ، دون حراك ، في محيط لا مادي ، شكلته الألوان النقية والمضيئة . وكان موضوع «الفردوس المفقود» قد شغل « ماك » كثيراً ، كحلم ازلى بالحياة البهيجة ، الخالية من الصراعات والأزمات . ويظهر في أغلب لوحات « ماك » بريق لوني للفردوس وانعكاساته . إذ استخدم ألوانا شفافة تتخلل الواقع فتسمو به ، وتضفى على صوره بهجة ساحرة ، ونور متألئ ، له قوة في مقدورها ان تذيب كل تنافر ، وتحوله الى ائتلاف وتناسق ، وبذا سمي « ماك » بـ «فنان الضوء واللون» . إنه يستحضر في لوحاته يوم أجازة أبدى ، فيه ترتدى النساء والرجال ثياباً أنيقة ، ويجلسون فى أوضاع مترامية ، ويتجولون مستمتعين بلحظات مضيئة سعيدة .

وهناك محاولة لجبريل روسيتى (١٨٢٨ - ١٨٨٢) للتعبير باستخدام الوسائل التجريدية للون والشكل . وفى لوحته « بياتريس المقدسة » التى رسمها إحياء لذكرى وفاة زوجته فى عام ١٨٦٢ ، كان يجرب الرمزية فى اللون ، فاستخدم اللون الأحمر للطائر ، كتمثيل لرسول الموت ، وشكل الحب ،

أما الأبيض فيمثل في هذه اللوحة النعاس ، والأرجواني والأخضر في ثياب « بياتريس » ، فهما رمز يجمع بين العذاب والأمل في تعاقب . وقد شارك الخط كذلك في تشكيل اللغة الرمزية في فن روسيتي ، فإنحناء خصلات الشعر المنسدلة بتموجاتها تجد صداها في طيات الرداء ، وقد استخدم الأشكال الحلزونية للإيحاء بإثارات حسية ساحرة . وفي لوحته « الأشكال الثلاثة » ، بدت أشكال الفتيات تجريدية ، حيث انتزعت من الزمان والمكان وسكنت في عالم حلمي .

أما « جيمس وسلر » (١٨٣٤ - ١٩٠٣) فكان مولعاً بالتعبير في أعماله عن الحالات النفسية والأجواء الخيالية ، التي لم يستعين في تصويرها بالطريقة الوصفية ، وإنما بطريقة تتميز فيها الفنون الموسيقية بالرسم واللون . وكذلك استخدم جوستاف مورو الرموز في رسومه ، لتصوير موضوعاته الغريبة . ولوحته « شابة تحمل رأس أورفيوس » (١٨٦٥) ، تدور حول قصة الفنان الذي يمارس الفن ، مثل أورفيوس في الأسطورة الإغريقية/ الذي تبع زوجته إلى مثنوى الأموات ، فأجاز له بلوتو ، وقد سحرته ألحانه ، أن يخرجها من مثنواها شرط ، أن لا ينظر إلى الوراء ، لكنه فعل ففقدوها إلى الأبد . أما اوديلون ريديون فكان قد عرض في لوحاته عالماً ، لانور فيه ولا زمن ، وتحليقات خيالية غريبة ، عندما مزج بين العناصر اللامألوفة . واعتقد ان باستطاعته ان يجعل في لوحاته كل شيء يتنفس ويعيش ويتعذب ، حتى الصخور والأشجار .

وعكست رسوم ادوارد مونش (١٨٦٣ - ١٩٩٤) التعبيرية ، نظرة متشائمة ، فى محفوراته ، مستفيدا من خشونة الوسطة التعبيرية ، فى شحن رسالته بقوة غير تقليدية . أما فى لوحات بيير بونار (١٨٦٧ - ١٩٤٧) فنعثر على ألوان دافئة ، وأضواء مفعمة بالحياة ، إنها ترسم تأملات فى طبيعة الوجود الذى يمتزج فيه الماضى بالحاضر ، فتجسد لحظة آتية من عالم الروحانية ، وكذلك هى أعمال مكثفية بذاتها تغرينا على الدخول إليها واستكشافها مستمتعين بغوامضها . وقد تطور هذا المذهب ، حتى شمل الفنانين الذين عملوا مؤخراً . من خلال مذهب التعبيرية التجريدية . وكذلك كان للنظريات السريالية لمذهب الأتوماتية automatism أثرها ، فالتعبير التلقائى للاشعور ، كنشاط لقوة محركة لاتحكم فيها ، يتطور فى نوعية من الأشكال ذات دلالة رمزية . وفى لوحة « تكوين مع خيوط » (١٩٥٠) استخدم ميرو Miro تقنية غاية فى التلقائية ، حيث يرش الألوان على سطح اللوحة ، ويضيف أحياناً أشياء جاهزة غريبة . ولقد تحرر أسلوب خوان ميرو ، وتميز بالنزعة الخيالية ، للتعبير عن عالم لاشعورى . ويمكن أن نعثر فى لوحاته على تخطيطات ، تمثل قمراً أو شمساً ، تشبه رسوم العصر الحجرى القديم البدائية . وفى لوحة « أشخاص فى عاصفة » تشكيلات تشبيهية ، تذكرنا برسوم الكهوف ، أو برسوم الأطفال . أما لوحة « شخص وكلب أمام الشمس » فتكشف عن مقدرة الفنان ميرو فى نشاطه الإبداعي على الإيحاء ببراعة الحلم الطفولى التى قد توحدت مع المعرفة أو الخبرة ، وقد صور ميرو فى لوحاته رموزاً من عناصر هندسية مركبة بطريقة توحى

بعدة إحياءات وتسمح بتأويلات مختلفة. وفي لوحته «بهلوان فى الحديقة ليلا» نعثر على العديد من التحريفات والمبالغات التى استغنى فيها عن مبدأ المحاكاة. وتنطلق فى العمل الخيالات والأنغام ، وقد تشكلت على سجيتها .

أما اندريه ماسون Andre Masson ، وخوان ميرو Joan Miro ، فيمثلان الاتجاه الذى أدى بالسريالية ، إلى ظهور الحركة الجديدة فى الولايات المتحدة ، والتى أطلق عليها إسم «الرسم الحركى» أو «الديناميكى» ويمكن مقارنه هذا الأسلوب «التعبيرى التجريدى» التلقائى ، بالرسم التخطيطية الدقيقة المنمقة ، ومنها فن الخط الشرقى ، مثلاً . وقد كان لفن الخط الشرقى تأثيره المباشر والفعال ، على فنانين أمثال : هنرى ميتشو Henry Michaux ، ومارك توبى Mark Tobey ، إلا أن الخط هنا قد تخلى عن بعده الثقيفى ، وعن كونه كتابة أبجدية ، وأصبح بمثابة توقيعات تلقائية، أو تخطيطات غريزية لطفل .

وتكشف التخطيطات المنمقة التى مارسها ماسون Masson عن مهارة فى استعمال الفرشاة ، وكذلك كانت أعمال كاندنكسى الخطية المبكرة . وقد تبنى أيضاً جاكسون بولوك الأسلوب المنمق ذاته ، ولم يكن يود ان " يعبر " فى لوحاته عن شئ كائن ، أو متخيل ، بل أنه لم تكن تظهر على سطح لوحاته صور ، بل أحداث . هكذا أصبحت اللوحة فى فن بولوك بمثابة مسرح للحركة والتمثيل . وبالمادة الميتافيزيقية الأولية ذاتها ، مثل الكامنه بداخله ، صنعت الرسوم ، التى تمتعت بطاقة حسية ، وبفاعلية ، وفي نفس الوقت ، بجمالية ، وبصوفية مؤثره بشدة .

أما الصور التي تضمنتها لوحات فنانيين أمثال سام فرنسيس Sam Francis أو مارك توبى Mark Tobey ، فتستمد الهامها من بانوراما كونية متغيرة ، فيها تجول الأشكال في آفاق عصر لا حدود له . مثل سحب يتحرك دون قيد . إنهما لا يبحثان عن أشكال لها دلالة تمثيلية ، وإنما يمكن التقاطها من الأعماق النفسية . وليس شرطاً بالطبع أن تكون مثل هذه الأشكال مجازية تشخيصية ، بل ولا أن تشبه أشكال وصور عالم اليقظة . إنها من نوعية تكتسب شكلاً ومدلولاً من ذاتها ، بمجرد بروزها ، كمادة أولية على سطح اللوحة ، أثناء عملية الإبداع ، وبتحريك اللون ، يبدأ شكل ما في الظهور بدلالة خاصة . ويتوقف حضور الدلالة ، على قوة فعالية الشكل ، وعلى قدرته في الإستحواذ المؤثر على الفنان أولاً ، وعلى المشاهد ثانياً . وعندما تتبلور الأشكال في غياب الإرادة الواعية ، وتصل في تعقدها إلى درجة نشعر فيها تجاهها ، كأنها تخاطبنا ، وتناشد فينا أسباب مجهولة ، فذلك يرجع الى قوة طاقتها الخفية وحيويتها ، بل إلى حضورها .

ورغم كون الصور في لوحات فوترييه Fautrier أو فولز Wols ، أو سام فرنسيس Sam Francis ، قد تبدو غير محدودة ، أو هي مجرد تجميع لبقع غير منتظمة تكاد تخلو من خط خارجي يحددها ، سوى حافة اللوحة ، إلا أنه في الواقع يشعر المشاهد في حوزتها بإنبثاق حضور ظاهر من خلال سطحها .

والنمط الخاص الذي طوره مارك روثكو Mark Rothko ، يتركب فيه

الأعمال بتشكيل مستطيلين ، أو ثلاثة ، على سطح لوحة . والفنان مارك روتكو عبارة يصف فيها فنه فى ايجاز قائلاً : « اننى أعبر فى أعمالى الفنية عن لاداتى ، فإن هذا الذى يبدو فى الفن لاشئ يظل شيئاً له وجوده الذاتى . وان سؤال الفن عن لا شئ ، يشبه الإحتفال بالوجود الذى ليس بالضرورة ان ينحصر فى الشئئية » ، وتكون زوايا مثل هذه المستطيلات لينه . وقد تتألف هذه النوعية من الأعمال من شرائط لونية ترسم على سطح اللوحة . أما لوحات سام فرانسيس Sam Francis فهى تتركب بأسلوب فسيفسائى مفكك ، بوصلات ذات أشكال حرة .

لقد أراد هؤلاء الفنانون التعبيريون التجريديون ان يقدموا للمشاهد فكرة واضحة عن مشاعرهم وأحاسيسهم وانفعالاتهم من خلال صور تتشكل بطريقة سائلة ، وبتفكير غير موجه ، من أجل الكشف عن سر خفى لا يمكن تمييزه بوضوح . وإن هدفهم هو تسجيل النمو الحادث داخل نفوسهم ، الذى مازال مستغلقاً ، ولا نعرف من أمره الكثير ، بغرض امداد المشاهد بمدرك يفهم لونه وشكله ، إذ يحقق ضرورة داخلية . والفنان عادة بخلفية غامضة غير مشكلة ، وعلى نحو تلقائى ، يضع لمسة بفرشاته على سطح لوحته ، تلك التى تحدد هيئة ومكان اللمسة التالية ، حتى يجد الفنان نفسه أمام صورة لا يستطيع تفسير أصولها أو مدلولها ، غير أنها تمثل بالنسبة اليه شيئاً « صادقاً » يحقق ضرورة باطنه ، ووجوداً حيويًا . وهكذا كان نمط الفن فى أسلوب الرسم الحركى ، حيث قد حددته الضرورة الداخلية ، والحاجة إلى إبراز نشاط نفسى .

العالم الخارجى للفنان

هناك اعتقاد سائد بين النقاد ، بأن نشأة « فن البوب » Pop art كانت تمثل رد الفعل المضاد لأفكار مذهب « التعبيرية التجريدية » . ففى فن البوب قليل ، بل يكاد يخلو ، من إشارة إلى الداخل الشخصى للفنان ، يمكن ان يميزها المتأمل فى المنتج النهائى ، للوحة أو تمثال . والذى ينطبع فى ذهن المشاهد ، دائماً ، انما هو ان الفنان ، يظل محايداً ونائياً ، حينما يرسم صورة تمثل معنى التلاؤم ، أو تعرض ما هو متعارف عليه ، من اكتشافات مجتمعه . لقد منح فى أعماله معنى النبل والجلال ، لكل ما هو مألوف ، بل ومبتذل ، وتافه ، فجعل من السلع والأمتعة الخاصة ، فى عالمنا المعاصر ، رموزاً لثقافتنا ، مثل معلبات الحساء ، والأيس كريم أو الهامبورجر ، التى تضخمت صورها ، وصارت أكبر من حقيقتها التى اعتدنا عليها فى حياتنا اليومية . لقد سبكت الخضروات فى أعمال فنانى البوب بخامات معدنية . ونتذكر هنا حذاء لطفل من البرونز ، وأشياء سريعة العطب نفذت بمادة بلاستيكية ، ورسمت نماذج من القصص الهزلية المصورة بقياسات مكبرة . وهكذا جعل الفنان فى مذهب « فن البوب » ، ما هو صريح ، ولا يخفى على أحد ، أكثر وضوحاً وصراحة ، مع تقديمه بأسلوب فيه نبرة هجائية ، وبشيء من رزانة وجدية . لقد عمد إلى المجاهرة برموز عصرنا ، وزج بها فى حقل وعينا ، من خلال استخدامه المباشر لأشياء عثر عليها ، وأيضاً من خلال طريقة أدائه التلصيقية Collage والتجميعية assemblage . وقد صارت

« المقاصد » عند فناني هذا المذهب أكثر أهمية من أسلوب الأداء . ومن هنا أظهرت الأعمال تنوعاً في الوسائل والطرق التي اخترعها الفنانون ، من أجل رسم صورة تكشف عن أمور مجهولة في الخبرة الإنسانية ، عن حالة الإلتباس في معايير القيم في مجتمعهم . أما تقنية التجميع assemblage فهي بمثابة الاختراع الذي أفاد هذا النوع من التعبير الفني ، وفيها تعرض العناصر المصورة، إما ثلاثية الأبعاد، أو في سياق تصويري ثنائي الأبعاد .

كان قد بدأ فرنسيس بيكون Francis Bacon في الأربعينيات من هذا القرن ، بإستخدام الصور الفوتوغرافية ، على اعتبار أنها عنصراً أساسياً لنوع جديد من الفن التشخيصي Figurative . وفي نفس الوقت شرع الفنانون الشبان إلى التأكيد على أهمية المادة الصورية ، كأسلوب للعودة بالفن إلى الارتباط بالعالم الواقعي ، دون العودة بتقنياتهم إلى الأشكال التقليدية الخاصة بالفن التمثيلي represntational art ، غير أن طموح هؤلاء الشبان كان أوسع بكثير من ذلك . وقد اتسع البون بينهم وبين ما يميز الفن عند فرانسيس بيكون ، مثلاً ، عندما تخلو أعمالهم من الأبعاد الإنفعالية ، والذاتية الثقيلة التي هي خاصية جوهرية في فنه ، بل كانت أيضاً عنصراً متمثلاً في معظم الفن الإنجليزي في تلك الفترة . أما هم فقد تحولوا ، بدلاً عن ذلك ، نحو كل ما هو ظاهري في العالم الخارجي . وقد عثروا على مصدر لمادتهم في عوالم الصناعة والتكنولوجيا والتجارة من جانب ، وفي العلاقات الجماهيرية ، في التسلية والمؤانسات ، والثقافة المتداولة بين عامة الشعب ، من جانب آخر .

كان جيل الفنانين فى فترة مابعد الحرب العالمية الثانية ، مباشرة ، فى أوربا ، يرى أن مظاهر الحضارة الغربية ، تبدو نائية تماماً عن اهتمامات الفن والثقافة . أما الجيل التالى فقد بزغت لديهم تفسيرات جديدة، حيوية ودينامية وفعالة . ومع فترة الخمسينيات ، وحوالى عام ١٩٦٠ ، أصبح من الممكن مشاهدة تطور حركة رئيسية فى الفن ، اتخذت مكانا لها فى أوربا والولايات المتحدة ، وكان الإهتمام بالثقافة الشعبية أو العامة Popular ، يمثل العنصر الأكثر تميزاً ووضوحاً فى هذا الإتجاه الجديد، الذى أصبح منذ عام ١٩٦٢ معروفاً بـ « فن البوب » Pop art ، وقد بدأت تتكشف منابع جديدة لمادة فنية جديدة . وهكذا شاهدنا أعمال جاسبر جونز Jasper Johns (١٩٣٠ -) التى بدت حدثاً فنياً مثيراً ، كأحد أساليب « فن البوب » بطابعها الإعلاني ، ومنها لوحة تحوى العلم الأمريكى ، وأخرى اشتملت على خرائط أو أعداد ، فى تصميمات تجريدية رصينة ، وألوان تشبه الأصل كما هو متعارف عليه . والفنان أيضاً تمثال من معلبتين (١٩٦٠) من الصفيح . وقد حاول الفنان توم ويلسمان ان يقدم من خلال لوحاته رؤية أمريكا بالألوان ، وأن يعبر عن الأحداث التى تجرى من حوله بأسلوب متفرد .

وهناك الفنان كلاس أولدنبرج ، الذى قدم من خلال أسلوب البوب ، أفكاراً جديدة ، عكست روح المرح والدعابة . وقدم آندى وار هول Andy Warhol (١٩٣٠ -) نظرة جديدة عن « معلبات الحساء » و

«الكوكاكولا» وصور الشخصيات الشهيرة، ومنها صور «لجاكلين كيندى» و«مارلين مونرو» و«اليزابيث تايلور»، أو «المونا ليزا»، أو لأشياء متداولة مثل أوراق الصحف، و«الدولار». وقد استخدم فى عام ١٩٦٢ الأساليب الميكانيكية للشاشة الحريرية فى الحصول على صور متكررة فوتوغرافية، لإنتاج فن يتسم بحس شائع متداول، مثلما نلاحظه فى لوحة «مارلين مونرو». لقد ركز على الموضحة والإعلانات وعرض رسومه من خلال كتالوجات لأزياء. وقد صار زعيما لمروجى فن الصور الشخصية، التى ترسم أصحابها بعد رحيلهم، واستخدامه لطريقة الطباعة بالشاشة الحريرية، كان من أجل صنع تجميعات متضاعفة من الصور المتكررة، أما صورته لمارلين مونرو، ففيها نزعة ابتذالية، خفت منها، إضافة الألوان المنفذة بطريقة وضع مساحيق التجميل، دون أدنى محاولة لتحسين حجم الرأس، كما يوجد خيطان من اللون يمران عبر الفم، وكأنهما أحمر شفاه. وكذلك تذكرنا هذه الألوان بالاستخدام المتحرر للون عند الهنود الأمريكيين الأسلاف. ان مثل هذه الصور تستند إلى مدى الألفة بين المشاهد ووجه الشخصية الشعبية المصورة. وهناك لوحات جيمس روزنجويست James Rosenguit وسيلفر سكييز Silver Skies، عبارة عن صور لإيطارات ودرجات. أم روى ليشتنستين Roy Lichtenstein، فيعرض علينا مقاطع من قصص مصورة فى أحجام مضخمة، ومنها موضوعات عن رعاة بقر، أو للهنود الحمر، ومنذ عام ١٩٦٠ تضمنت أعماله صوراً فكاهية، كارتونية منها الميكى ماوس، ورونالد دك، ويجز بونى كعلامات تواجه الجمهور فى



۲۴ - آندي وارمول ، مارلين مونرو (۱۹۶۲)

عالمه بشكل متداول . ولوحته امرأة في الحمام ١٩٦٧ ، تكشف عن دراية في التوافق التركيبي بين ما هو شائع ومتداول في الموضوع ، وما هو فني وجمالي من ناحية الصياغة والأداء لعناصر التكوين . وقد تميزت أعماله بالصخب اللوني الذي يميز الإعلانات بألوانها الصريحة .

أما في بداية تطور هذا النمط الفني ، فقد عثر الفنانون على منابع لصورهم في أعمال الجيل السابق ، حيث التركيز على المحتوى الفكري ، وعلى المشكلات الشكلية لتنظيم الصور في بناءات تصويرية جديدة . ومن هنا كانت لوحاتهم تبدو تجريدية . إذ أن صور الوجود الواقعي قد استخدمت من خلال التركيبات البنائية للتكوين بنفس الطريقة التي استخدمت في الفن التجريدي كعناصر لاثميلية . وفي مثل هذه الصياغة لم يكن مستغرباً أن تلعب طريقة التلصيق Collage جانباً هاماً ، فالكولاج يتيح مجالاً لعرض العناصر المفردة والمتفرقة معاً ، في تكوين مندمج ومتوحد . ولايهم في تحقيق هذا الاندماج بأسلوب الكولاج كون العناصر ثنائية الأبعاد أو ثلاثية الأبعاد ، فإنه بالأسلوب التجميعي assemblage تظهر العناصر في تركيب يشبه النحت البارز relief . وقد استخدم بالفعل فنانون البوب Pop كلا التقنيتين (الكولاج والاسمبلاج) وطوعوهما لفن التصوير .

كان النحات الإنجليزي ادواردو باولوتزي Eduardo Paolozzi يهتم بالثقافة الشعبية . وفي أثناء دراسته للفن في أدنبره منذ عام ١٩٤١ ، كان أساتذته يظهرون له عدم استحسانهم لاستنساخاته لصور الطائرات ،

ولاعبى الكرة ، ونجوم السينما . أما فى أواخر الأربعينيات فقد أنجز عمله التجميعى ، الذى نفذه بطريقة التلصيق (كولاج) وسماه « كنت العوبة رجل ثرى » (١٩٤٧) . وقد استخدم فيه صور الإعلانات وأوراق اللف وقصاصات المجلات المشهورة ، ومواد مشابهة . وكان لهذا العمل وقعه المؤثر ، فمن خلاله استطاع الفنان ان يعكس اخلاقيات المجتمع الإستهلاكى الوفير ، الذى لم يكن قد وصل بريطانيا حتى العقد الأخير . ولكن كان قد نشط من قبل فى الولايات المتحدة ، وقد تمثل فى رموز الآله ، والعلامات التجارية مثل « الكوكاكولا » .

وحتى عام ١٩٤٧ كان استخدام الأساليب التلصيقية Collage يمثل ظاهرة متفردة ، إلى حد كبير . . وقد جمع « روبرت روشنبرج » Robert Rauschenberg فى عام ١٩٥٠ ، فى صورة واحدة عناصر جلبها من مصادر متنوعة ومتناقضة . وكان يقصد من هذه الطريقة أن يخلق معنى جديدا بصورة مفاجئة . وقد استخدم صور الأشياء التى تستعمل فى الحياة اليومية التى تبدو مألوفة وعادية ، وبتصويره لها رفعها من مستوى الرؤية المبتذلة الى مستوى الموضوعات الجمالية المثيرة ، وقد استخدم طريقة الطباعة بالشاشة الحريرية ، ليحصل فى لوحاته على تكرار تفاصيل معينة على مسطحات واسعة .

ومع عام ١٩٥٣ استطاع باولوتزى Paolozzi ان يقنع فنانين آخرين بمغزى الثقافة العامية ، من خلال عضويته فى الجماعة المستقلة (IG) فى

معهد الفن المعاصر بلندن . وقد انضم اليه عدد من المماريين والمصممين ، إضافة إلى فنانين . والناقد لورانس آلواى Lawrence Alloway . وفى هذا العام ألقى محاضرة ، عرض فيها برنامجها ، مستعينا بعدد كبير من الصور التى استخدمها فى أعماله الكولاجية .

وأما عام ١٩٥٥ فكان البداية لبزوغ نظرية « فن البوب » Pop art ، والتى فحواها انه يمكن للفن الجميل ان يقوم على مصادر الفن التجارى والفن الشعبى .

وفى عام ١٩٥٦ أقامت الجماعة المستقلة IG معرضا بعنوان « غدا » فى قاعة « ويتشابل White Chapel » للفن فى لندن . وكان مقسما إلى ١٢ قطاعاً ، يشكل كل قطاع بيئة معينة ، وقد أنجز هذا العمل فريق يجمع فيما بينه ، المصور والنحات والمعماري . وعمل ريتشارد هاميلتون Richard hamilton مع جون ميكالى John Mchale والمعماري جون فولكر John Volker فى انجاز القطاع ، الذى اشتمل على فيض من الصور المأخوذة من المجالات العامة والقصص المسلية المصورة ، ودعايات الأفلام ، ووسائل الإعلانات الأخرى مع صندوق جوكى Juke-boy يعمل بصفة مستمرة . وقد قصد هاميلتون بكل ذلك ان يبرهن على أنه باستخدام مادة غشيمة يمكن أن يصنع نوعاً جديداً من الفن .

ويعد الإعلان الذي صممه هاميلتون للمعرض ، بطريقة الكولاج ، علامة
 فى تطور هذا النوع من الفن . اما العمل الآخر الذى عنوانه « ما الذى جعل
 بيوت اليوم تبدو هكذا ، قدر ما هى مختلفة جداً فهى تستهويننا ؟ »
 (١٩٥٦) ، فقد نفذه أيضاً بطريقة الكولاج ، بتجميع من الصور التى تعطى
 إجابة عن السؤال الذى يطرحه العنوان ، حيث وضع قائمة بالأنساق
 الضرورية ، لتمثيلها فى العمل الفنى ، وهى : رجل وامرأة ، الغذاء ،
 التاريخ ، جرائد ، سينما ، أدوات كهربائية منزلية ، سيارات ، قصص
 مصورة عن عالم الفضاء ، تليفزيون ، تليفون . وقد حصل على الصور التى
 تناسب كل نسق من المجلات المصورة . وقد استخدم القائمة ذاتها
 كتالوجات للمعرض ، وأصبح هذا الكولاج بعد تقديمه فى صورته النهائية
 بمثابة التمثيل الصادق لنظرة فنان « البوب » تجاه العالم ، وقد تبع
 هاميلتون هذه القائمة بقائمة أخرى يحدد فيها « البوب » والثقافة الشعبية ،
 وأقام فى ضوئها معرضه التالى فى العام نفسه (١٩٥٦) . ورغم كون هذا
 المعرض لم يحظى بمكانة ذات أهمية ، إلا أن القائمة المقترحة أخذت مكانتها
 من الشهرة والانتشار . وذكر فى هذه القائمة الموضوعات الأساسية ،
 مصحوبة بتفسير مختصر ، وهى :

Popular

* شعبى (متداول - شائع)

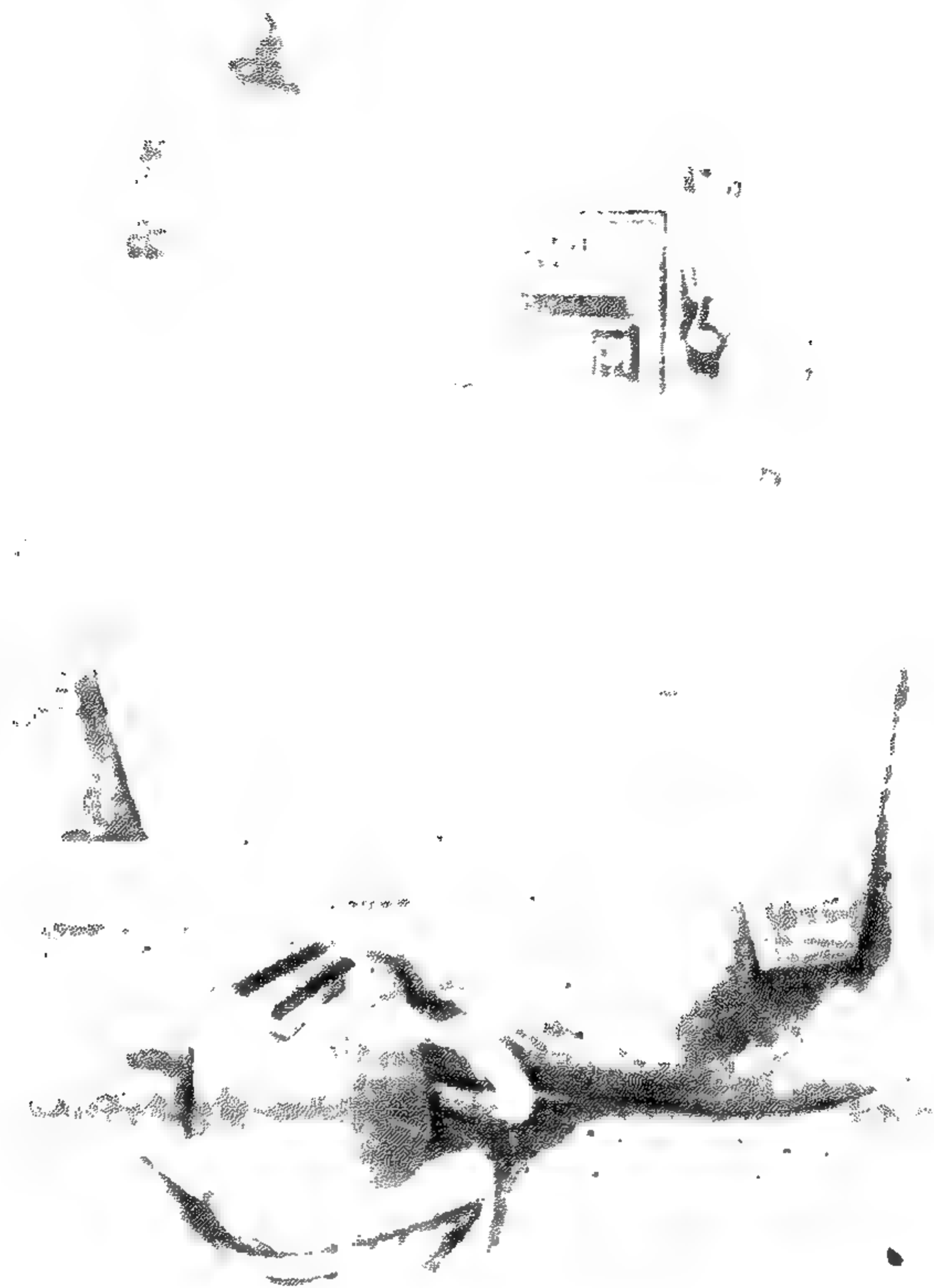
ويقصد به ما يرسم من أجل الجمهور

transient

* عارض (مؤقت - زائل)

Expendabl	* الإستهلاكى
	سهل النسيان
Low Cost	* الرخيص
mas Production	* منتج بالجملة
Witty	* الظريف . سريع البديهة
Gimmick	* الحيلة الماهرة . الشعوذة
Glamorous	* الفاتن الرائع
Big Business	* العمل التجارى الكبير

ومنذ العام التالى (١٩٥٧) نفذ هاميلتون لوحات كولاجية ، تناول فيها النوعيات التى ذكرها فى قائمته السابقة ، . ومن هذه لوحته المسماة « هى » She (١٩٦١) التى تعد نموذجا للطريقة المعقدة ، الغنية بشكلها ومحتواها . وقد تعتمد الفنان تحويل الحرف الأول فى عنوان اللوحة إلى علامة الدولار . ومن الملاحظ ان صورة المرأة ، موضوع اللوحة مأخوذة عن إعلان لشركة ثلاجات تعرف بـ « دوامة البحر » . وهناك أيضاً صور إعلانات أخرى لفرن توست ، ومكنسة ، وأيضاً صورة امرأة أخذت عن صورة فوتوغرافية لموديل تدعى فيكى دوجان - ، مشهورة بـ « فيكى الظهر » نظرا لتخصيصها كعارضة للملابس خفيفة الظهر . وكان يقصد من إدماج الصور الفوتوغرافية والصور المقصوصة من المجالات داخل التكوين ، إقناع المشاهد بالحقيقة السافرة ، وهى أيضاً من الأمور التى تميز فن « البوب » . وقد



۲۵ - ریتشارد هامیلتون ، می (۱۹۶۱)

ظهرت كل هذه الصور في اللوحة على هيئة لمحات أو ومضات ، وعولجت بطريقة تحاكي طريقة الكولاج ، حيث رسمت العناصر منفصلة ، ثم استحضرت معاً على سطح اللوحة . وروى في رسم هذه العناصر دقة التفاصيل واستعملت تقنيات متنوعة في آن واحد . فظهرت المرأة متمثلة في جزئين فقط ، الكتف والصدر ، وقد لونا بطلاء مرشوش برقة ، اكتسبت بها بشرة الجسم لوناً أملساً وبراقاً . أما الجزء السفلي فقد استخدمت فيه طريقة الكولاج خفيف البروز ثم لون بالأبيض . وصورت الثلجة من داخلها وظهرت علبة التجميد بطريقة فوتوغرافية . وعلى الباب المفتوح رسمت زجاجة كوكا كولا ، بطريقة تقليدية ، مثل التي اعتدناها في صور الطبيعة الصامتة . أما التوستر ، فرسم بألوان فضية .

وهناك آلن جونز Allen Jones وديريك بوشير Derek Boshier اللذان كانا يستخدمان في لوحاتهما الصور ، كأساس لنمط من الفن ، يتميز بمساحاته الملونة الرحبة . وفي اللوحات التي نفذها جونز Jones ، ومنها « رجل وامرأة » « Man Woman » (١٩٦٣) ، توصل إلى تحقيق التألف الناجح بين الصورة التشخيصية Fiquorative Image ووقع القيم البصرية البحتة المجردة ، التي تحققت في أبعاد قياسية شاسعة . وكانت لوحة رجل وامرأة ، نموذجاً مبكراً للموضوع الرئيسي في لوحة « دبوس - قائم » . أما « بوشير » Boshier فقد كانت لوحته « Identi - Kit Man » تقوم على إعلان لمعجون الأسنان ، مثلما يوحى عنوان اللوحة ، رسم بطريقة توضيحية،

وبالطريقة المثيرة التي يحررنا بها المعلنون ، من أجل خلق أسواق جماهيرية،
يعثر فيها كل فرد على ما يطابق نوقه .

وعندما استخدم الفنانون المنتجات التي تباع في الأسواق ، بشكل
متداول بين الناس ، لمادة لوحاتهم ، كان يقصد بذلك تقديم واقع جديد يمتزج
فيه المجرد بالمحسوس ، هكذا قدم الدنبرج oldenburg قوالب من الجبس
من كل أنواع الغذاء والخضروات . واضعاً إياها في ثلاجات من النوع
الرخيص بأسلوب غير متوقع كمادة للفن التشكيلي .

أما صور بيتر فيليب Peter Phillip فقد رسمت من اللعب التي
تستخدم في التسلية والترفية ، ومن القصص المصورة ، والإعلانات ، وصور
نجوم السينما ، وعلى خلاف جونس وبوشير ، نجده ينفذ رسومه بطريقة غاية
في التركيز والدقة ، وقد حبكها بمعالجة تلوينية براقعة وملساء . وهذه
الطريقة في التنفيذ تعكس مباشرة الطبيعة المميزة لمثل هذه المصادر التي
تمثل موضوعات أعماله . وقد وضع الصور في هياكل جريئة مجردة ،
اتخذت هيئة الرنوك بألوانها وأشكالها التي تساق من نفس المصادر . وفي
لوحة « مرق اللحم للأسطول » Gravy For The Navy (١٩٦٣) تناسب
الأشكال النجمية مع موضوع فيلم « صعود دبوس » Pin - Up ، والشكل
الهندسي ذو الحركة الإشعاعية في قمة اللوحة ، مستوحى من الديكور
السينمائي . ومن المعروف ان باتريك كولفيلد Patrick Caulfield لم
يتحصل على صورته من مصادر « البوب » المعتادة ، فقد كان الشائع بين

معاصريه الإهتمام بكلا الفنانين التشخيصى والتجريدي ، أما اختياراته هو فكانت مألوفة جدا ، وقد عالجه بالطريقة التى تجعل المشاهد واعياً تماماً بالإختلاف بين الشئ الحقيقى وما يراه مرسوما على سطح اللوحة .

وفى لوحة « مزهريتان » (١٩٦٢) قد جعل كولفيلد من قضية التفكير حول طبيعة الفن ، وحول العلاقة بين الفن والواقع ، جزءا من موضوع عمله ، عندما جمع بين رسم زهور الأقحوان بواقعية ، وبأسلوب محكم ودقيق ، بينما رسم المزهريتين بتجريدية وغاية فى التبسيط . ونتج عن ذلك لوحة ، من يتأملها ينشغل انتباهه بتساو فى القوة ، نحو الصور التى تتضمنها . انه نوع جديد تماماً من الفن الذى يصاغ من خلال عالم الحياة اليومية ، والعالم الخاص بالفنان وما يؤديه فى هذه الحياة ، وكيف يتم تنظيمه بنوعيات شكلية تماماً من الأعمال . وهذه اللوحة ، بعبارة أخرى ، نموذج كلاسيكى لما يسمى بـ « الواقعية المجردة » abstract realism فى « فن البوب » . والعمل يعتبر تجريدياً تماماً ، رغم أن التحويط بالخطوط السوداء المزبوجة ، ربما يمثل فى آخر الأمر ، سطح المنضدة التى تقف عليه المزهريتان .

وتتميز لوحات دافيد هوكنى David Hockney الذى يرجع إلى أوائل الستينيات ، بالطبيعة الغريزية التى تظهر وكأنها قد تولدت فى أحضان البيئة المتمدينة . واشتملت لوحاته المبكرة على صور من موسيقى البوب ، والإعلانات والأغلفة ، وعلى مشاهد من مظاهر النمط الحياتى الخاص بالفنان ذاته ، وخاصة بالحوادث العرضية فى تلك الحياة . وتضمنت أيضاً



۲۶ - دافید هوکنی ، اوس کلارک وسیلیا بیرتویل



اشارات عرضية تتعلق بمناسبات خاصة مستوحاة من الفن والأدب ، ومن أعماله الأولى « نحن ولدان متشبسان بعضنا ببعض » We two Boys Together (١٩٦١) وهو نموذج لهذه المرحلة التي تتميز بنوعية تصويرية متحررة ، وبدرجة ملحوظة من التجريد . وذلك أيضاً ينطبق على الكتابات التي استخدمها كجزء من التركيب الصوري ، على سبيل رسائل لفظية . ويفسر هوكنى تلك الكتابات داخل لوحاته على أنها تضيف إلى معنى العمل قدراً أكبر من الوضوح . وغالباً كانت العبارات مأخوذة عن شعر والت ويتمان Walt Whitman :

(We Two Boys Together Clinging / One The Other Never Leaving)

ومنذ عام ١٩٦٥ ظهر فن هوكنى أقل حرية ، وأكثر حدة وتركيزاً ، ومن حيث التلوين أكثر ثراء ، ومن حيث التقنية أكثر تهذيباً . ودارت الموضوعات حول السيرة الذاتية بأسلوب تشخيصي سافر ، يصور الفنان مع علاقته بعالمه الإجتماعي ، ويتحرك في إطاره . وتمثل بعض أعماله في هذه المرحلة عدداً من روائع الفن التشخيصي الحديث . ومن تلك المرحلة لوحته التي تعتبر صورة شخصية له - ديقين حميمين ، هما مصمما الملابس أوسى كلارك وسيليا بيرتويل .

وقد عرض واين ثيبود Wayne Thiebaud لوحات ومنحوتات من الفطائر المحشوة باللحم ، أو بعض الفاكهة ، وقد جعل نحته للأشياء اللينة الهشة ، تبدو صلبة ، والأشياء الصلبة تظهر لينة . وقد جمع بين أشياء حصل عليها بالصدفة من كل ما يحيط به .

وهناك المسبوكات البلاستيكية التي قدمها جورج سيجال George Segal بالحجم الطبيعي لأصدقائه ، ونقاد الفن ، والفنانين ، والموديلات ، وسائقى الباصات . وقد وضعت وهى جالسة على مقاعد ، فى تناسب مع حوائط ، ونوافذ ، وأثاثات ، وأشياء أخرى ، من أجل الإحياء بالفراغ ، وبالقياس النسبى . ويمجد كليز الدنبرج Claes Oldenburg العديد من الموضوعات ، العادية ، والتي لم يتناولها الفن من قبل ، فيكسيها رونقا ، مثل الهامبورجور أو شق مونز ، أو قطعتين من لحم الخراف فى مقلاة . وله منحوتة رخوة ، من قماش ، وبلاستيك وخامات أخرى مرنة ، مع آلات منزلية .

وقد ابتدع ادوارد كينهولز Edward Kienholz بيئات حقيقية ، وبالطريقة التى تثير فى المشاهد قلقاً وتوجساً ، وتوحى له بأوقات عصيبة من خلال الذكريات التى تقتحم محيط وعيه .

منذ عام ١٩١٦ قامت حركة فنية حديثة عرفت بالدادائية dadaism أعلن عنها فى أحد مقاهى زيورخ ، بين مجموعة من الفنانين والشعراء ، أبان الحرب العالمية الأولى . وكانت الدادائية بمثابة إنفجار تلقائى انتشر انتشار النيران فى الهشيم ، ليس بين الرسامين والشعراء الألمان وحدهم ، وإنما عبرت هذه الحركة الحدود إلى باريس ونيويورك . وقد اجتمعوا على مبدأ أن اللاشئ هو كل شئ . أما لفظه دادا DADA فقد عثروا عليها صدفة أثناء تقليب أحد أعضائها صفحات قاموس ، وهى كلمة يستعملها

الأطفال في فرنسا للإشارة إلى الحصان الخشبي . وقد تزعم الحركة الدادائية في زيورخ الشاعر الروسي كرستيان تزارا ، والمثال الألماني هانز أرب . وإذا كانت التكعيبية على يد بيكاسو قد بلغت حداً من تشويه مظهر الطبيعة في الرسم ، إلى أن ابتدع أسلوب الكولاج ، بلصق قصاصات من الصحف وبقايا الأقمشة على سطح اللوحة . فإن مارسيل دوشاب أحد رواد المذهب الدادائي ، قد عرض عام ١٩١٤ حامل قوارير معدني على أنه تحفة فنية ، بل وقع عليه بإمضائه .

ان الطبيعة المتمردة للحركة الدادائية على العقل ، قد تمشت مع الشعور بتبديد الأحلام ، الذي أصاب المجتمعات بعد الحرب العالمية . بل ان الناس في ذلك الوقت ، كانوا يبحثون عن مادة للتسلية ، تفرج عنهم همومهم ، فعثروا عليها في المعارض الدادائية ، بما تتضمنه من مشاهد عجيبة ، وأعمال فنية غريبة . غير أنه لم يكتب لهذه الحركة ان تبقى إلا لزمان وجيز ، حيث بلغت أوج ازدهارها في ١٩٢٠ ، أثناء معرضها في باريس ، الذي فيه عرضت لوحة للموناليزا ، أضاف اليها دوشامب شاربا ، مما أثار الإستنكار بين المشاهدين . وفي عام ١٩٢٢ نشب نزاع بين زعيم الدادائيين الألمان «تزارا» و«واندرية بريتون» الذي كان رائدا لجماعة الدادائيين الفرنسيين، حسم لصالح بريتون . وهكذا استطاع « بريتون » بمساعدة « أراجون » و«بول الوار» اجتذاب العديد من الدادائيين الألمان إلى الجماعة الفرنسية .

فى الحقيقة ان « فن البوب » مدين كثيرا للدادائية Dadaism التى سبقته بخمسين عاماً ، رغم أن روح الثورة والتمرد فى كلا الإتجاهين غير متشابهة تماماً ، مثلما ان الزمان والظروف تختلف بالنسبة لكل منهما . إلا ان كلا المذهبين يوحيان بأن البشر قد استحوذت عليهم الميكنة ، التى هى من ابتداعهم . لقد عرض الفنانون فى المذهب الأول (الدادا) الهزىء والتهكمى من الألبسة ، والعدد والأعراف الاجتماعية ، مع شىء من الإثارة المحركة للنفس بشدة . وقد فعل فنان البوب الشىء نفسه ، غير أن الشاعر المتأججة قد حيدت ، أو غابت ، وحلت محلها مشاعر الرضاء والقبول . وان كانت الأبعاد الرمزية والمحتوى المجازى فى الإتجاهين متشابهة ، ولكن الغرض المقصود كان مختلفاً . فإستخدام الأشياء الشائعة التى يعثر عليها الفنان صدفه ، كمادة فنية تعبر عن معنى بصرى ، فى الغالب يمكن استبداله من أسلوب لآخر . ومن أمثلة هذه النوعية من فن البوب لوحة بيتر بليك ، التى تعرف « صورة ذاتية بالنياشين » (١٩٦١) .



٢٨ - بيتر بليك ، صورة ذاتية بالنياشين (١٩٦١) .

الفن والبحث فى عالم النقاء الذهنى

فى الغالب أن التأكيد على الأنساق الرياضية ، والعلاقات التناسبية فى الفن ، وبهذا الشكل الذى تطور منذ أوائل القرن العشرين ، كان له أصوله ، التى ترجع إلى تاريخ قديم . فمنذ عهد الإغريق القدماء ، ذكر أرسطو وقتذاك : « أن الأشكال الأساسية للجمال تنحصر فى النظام ، والتماثل ، والأحكام ، والضبط » . لقد أراد الفنانون ان يربطوا الفن بعلم الرياضيات ، وذلك من أجل ان يتوصلوا إلى تناسبات مثالية . رغم أننا نصادف اليوم بعض الناس ، الذين يرتابون فى موثوقية الرابطة القوية ، التى تربط بين الفن التشكيلى والعلم الحديث .

ومع ذلك ، فهناك حقيقة مؤكدة على استخدام فنانى الانبساطية ، ومنهم مونييه وسورا وسيزان ، للنظريات العلمية البصرية ، فى ابداعاتهم التى مارسوا فيها اللمسات المتكررة والمتقطعة من الألوان ، والتى بدت للمشاهد ، وقد اكتسبت قيم الضوء والجو المتزهزين . فبينما كانت النزعة الطبيعية فى الفن الواقعى الفرنسى ، التى نشأ المذهب الانبساطى فى أحضانها ، تقوم على أساس التجربة الحسية البصرية المباشرة ، نجد الانبساطية ، على العكس تعتمد أكثر على المعرفة النظرية ، المتمثلة فى أسلوب رسم ضوء الشمس وهوى تداخل بين عناصر الطبيعة . وقد كان أصحاب المذهب الانبساطى فى حاجة مستمرة إلى دراسة الألوان بطريقة



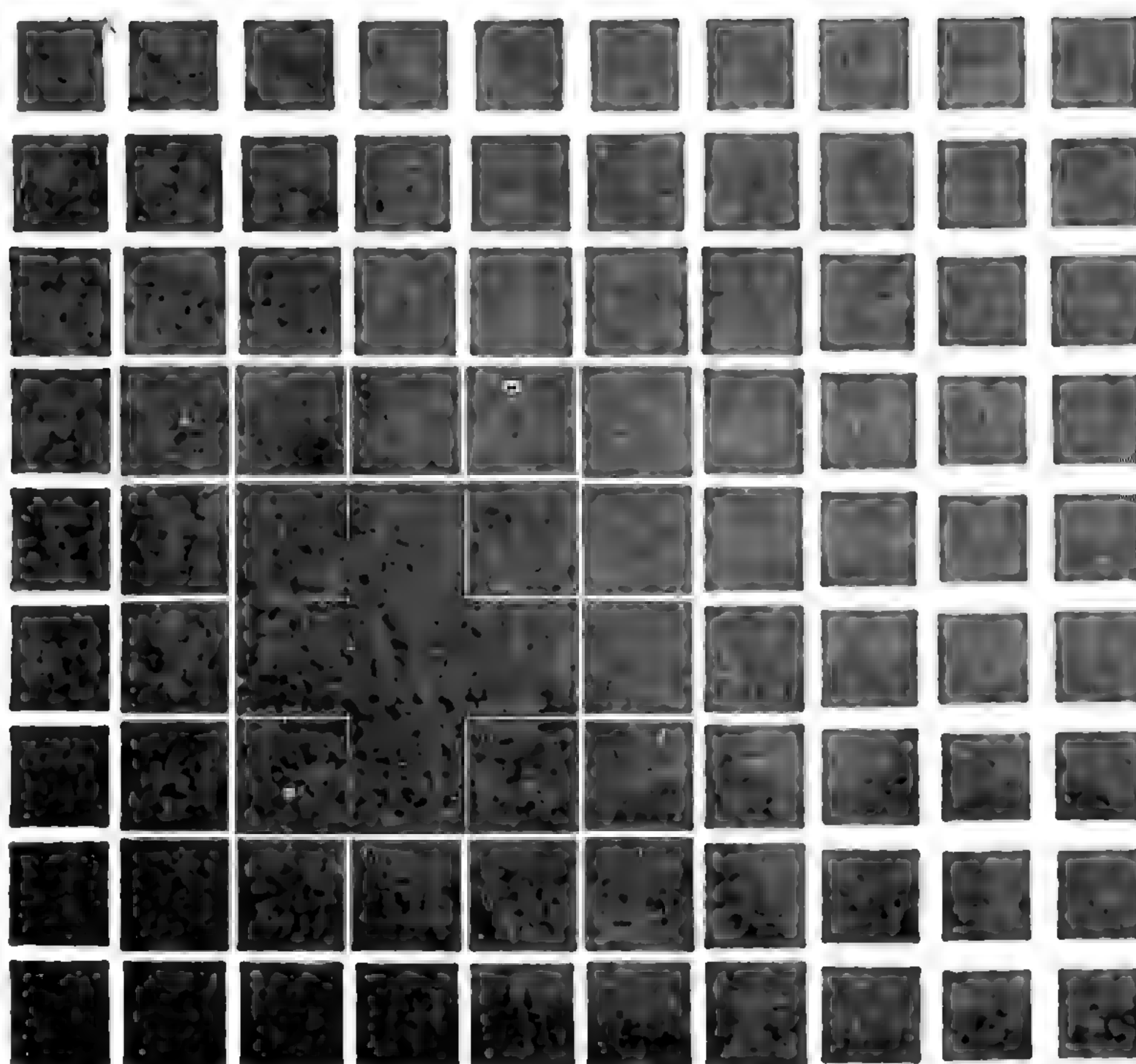
۲۹- چوڊچ سورا ، حفلة راقصة (۱۸۹۰)



۳۰- حورج سورا ، الاستعراض (۱۸۸۸)



۳۱- بول سیزان . طسمة صامنة (۱۸۹۹)



۳۲- فاساریلی
SUPERNOVAL
(۱۹۵۹-۱۹۶۱)

علمية ، لمعرفة التغير الطارئ على الأشياء أثناء تغيير الضوء الساقط عليها .

وقد التزم « جورج سورا » George Seurat (١٨٥٩ - ١٨٩١) بأشد القواعد صرامة في مذهبه ، الذي عرف بـ « التنقيطة » . فيعمل على تقليل الواقعية المموسة للأشكال ، من خلال التحليلات النهائية ، حتى تتخذ مدلولاً تشكيمياً بحتاً . وأصبح الإختزال والتسطيح للموضوعات والأشياء في أعماله الإنطباعية ميزة رئيسية . إذ أن الألوان تختزل استناداً إلى قواعد محددة ، تشبه قواعد الموسيقى . وقد هيمن أسلوب التشكيل البحث على لوحته « عصر يوم أحد » ، التي بدت خطوة في اتجاه « الفن النقائي » ، وفي اتجاه كل الأساليب التي تولى إهتماماً للجوانب الذهنية في مجال الفن . كما أن لوحة الإستعراض التي رسمها الفنان عام ١٨٨٨ ، ربما تكون العمل الوحيد في القرن التاسع عشر ، الذي يبشر بمذهب النقائية Purism في الفن . إذ أن هذه اللوحة ، قد أذنت بميلاد المدرسة الجديدة التي بدأت منذ عام ١٩٠٨ وما بعدها ، ففيها يتضح منتهى الإحكام الأسلوبى ، الذي وصل إلى حد التعسف في توازناته ووزانته .

واستخدام المنهج العقلاني واضح ، في الدراسات المتأنيّة التي كان يجريها بول سيزان (١٨٣٨ - ١٩٠٦) ، في معالجة كل نغمة لونية ، وكل خط محيطى على مسطح لوحاته . وقد أصبح لكل عنصر في اللوحة دور واضح ، وعلاقة محددة تربطه بالعناصر التي تحيط به . وسيزان يشبه

العناصر فى لوحاته بأصابع يدي شخصين يتصافحان ، دون ان يتركأ أى فراغات بينهما . إذ أن حذف أى عنصر فى اللوحة ، وبهذه الطريقة ، يهدم الكل ، وهكذا تأخذ الأشكال فى العمل حياتها الخاصة ، واستقلالياتها .

والذى يؤكد على الأسلوب المنهجى فى فن سيزان ، أيضاً ، استخدامه بشكل منتظم للضربات القصيرة من الفرشاة ، ليصنع مساحات متساوية فى الحجم ، ومتكررة فى تجاور ، فى إتجاه مائل ومتواز . وهذا الإضطراب فى ضربات الفرشاة هو السبب فى اكساب لوحاته هيئة نسجية تشبه ملمس نسيج الأبسطة . ومن شأن هذه الصياغة أن تبرز إحساساً بحركة إيقاعية .

ولم يكن سيزان هنا يهتم فى اختيار الموضوعات ، بهيئة الشئ المرسوم ذاته ، ولا بجماله ومحتواه ، ولا بما يكمن فيه من أبعاد درامية ، أو معان مجازية ، وكذلك لم يكن ملزماً برسم الأشياء ، بحسب ما هى عليه فى الواقع شكلاً ولوناً . وإنما كل مايعنيه هو التوصل إلى مايربط بين أشكاله وألوانه فى الفراغ الذى يحويها . وعمد سيزان إلى رد أشكال الأشياء إلى أبسط شكل لها ، متغاضياً عن التفاصيل البصرية ، بطريقة هندسية اختزالية ، وفى عناصر تركيبية أساسية .

ويتمثل توجه سيزان نحو النزعة التجريدية ، من المبدأ الذى يتخذ فيه العمل الفنى أهميته من ذاته ، دون اضافة العناصر ، التى يقصد منها إيهام المشاهد ، بأنه ينظر من خلال نافذة إلى الطبيعة ، بل ان يجعل الناظر على العكس ، يدرك أنه أمام سطح لوحة . وان الموضوع قد تم انجازه فى حدود

هذا السطح ، ليس إلا . وهكذا اكتسبت الأشياء فى لوحاته حجماً يناسب أهميتها فى الرسم ، دون أى تقيد بطرق المنظور الهندسية التقليدية ، والتي كانت قد أفرزتها فنون عصر النهضة الإيطالية . وأصبح كل جزء فى اللوحة بهذه الطريقة يحصل على أهمية تماثل أهمية سائر الأجزاء على سطح اللوحة . وقد اعتمد سيزان أيضاً على تحديد موضع الأشياء فى عمله على أساس الظاهرة اللونية ، التى مفادها ، ان الألوان الباردة من شأنها ان تتراجع ، بينما تبدو الألوان الحارة تبرز . وهكذا أصبح للمشاهد أن يرى السطح والعمق معاً . وقد استخدم الفنان الألوان بدرجات مختلفة ، يكررها فى مواضع مختلفة من اللوحة ، فيربط أشياء فى خلفية اللوحة ، بأخرى فى مقدمتها . ومن هنا ينشأ الشعور بقربها وبعدها فى وقت واحد . وكان لفن سيزان فى عصره تأثير قوى ، حتى أصبح من الصعب بعد انتشار مفاهيمه ، رؤية الحقيقة من خلال العالم الخارجى المرئى وحده ، وإنما الأهمية أعطيت للكيفية التى يرى بها الفنان الشئ المرسوم بطريقته الخاصة .

وعندما أسس فالتر جروبيوس « الباوهاوس » (مدينة التصميم والفن والعمارة) بمدينة فيمر (بالمانيا) عام ١٩١٩ ، كان ينادى بوحدة الفنون ، وبالدعوة إلى محو الفروق التقليدية بين الصانع الحرفى والفنان . وكان الدارس هنا يتلقى العلم على يد اثنين من المعلمين ، أحدهما صانع والآخر فناناً ، يأخذ عن الأول كيف يتناول المواد والأشكال والألوان ، ومن الثانى

المعايير الفنية والجمالية . ومن فناني الباوهاوس كاندنسكى ، وبول كلى ، وجوزيف البرز ، وموهولى ناجى ، وليونيل فيننجر . وقد دأبوا مع جروبيوس على ايجاد علاقة حقيقية بين الشكل والوظيفة من ناحية ، وبين الشكل والمادة وأساليب الإنتاج من ناحية أخرى .

وفى مدرسة الباوهاوس وضع فاسيلى كاندنسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) نظرياته ، فى دروس الرسم التحليلية . وقد ألف كتاباً فى الفن التجريدى بعنوان « الجانب الروحى فى الفن » فى التأثيرات النفسية للون ، نشره عام ١٩١٢ . وله كتاب آخر بعنوان « النقطة والخط والسطح » (١٩٢٦) ، الذى تميز بعباراته التجريدية ، وفيه يبشر بوحدة الفنون عن طريق تكافؤ اللغات التى تستخدمها . ولكاندنسكى نظرية عن الطاقة « الذاتية الدرامية » للخطوط ، والتى يتطلع من خلالها الى جمال منعزل عن الطبيعة الزمانية والمكانية ، وذلك بتجاوز الإنسان فى تناوله لعناصر الفن ، التعبير عن مشاعر الفرح والألم ، من أجل التوصل إلى التعبير عن حقيقة الوجود المادى الظاهرى لتلك العناصر ، فى حد ذاتها ، وفى نقائها التجريدى ، وقد قطعت صلتها بالواقع تدريجياً . وهنا استخدم الفنان الألوان والأشكال المجردة فى لوحاته ، وكأنها أنغام موسيقية ، مطورا تجارب ، التى استغنى فيها عن الأشكال الطبيعية . إلا أن العمل الفنى عند كاندنسكى كان يتم ابداعه بقوة حيوية وثقة ، وكأنه أحدى ظواهر الطبيعة . أما الخطوط والأشكال فتتمتع فى رأى كاندنسكى ، بخصائص روحانية يمكن ادراكها ، بل والتأثير بها

على روح المشاهد . وقد ظهرت الأشكال فى أعمال كاندنسكى فى الفترة من ١٩١٤ - ١٩١٨ ، التى قضاها فى روسيا ، هندسية ، وأكثر حسابية ، وتميزت تركيباتها البنائية بالوضوح العقلانى . وقد احتلت معرفة قواعد اللغة البصرية مكاناً واضحاً ، فى التعليم النظرى الذى تولاه كاندنسكى أثناء فترة تدريسه فى الباوهاوس (١٩٢٢ - ١٩٣٣) ، وفى هذه الفترة تميزت أعماله بقوة التخطيط ، وبالدينامية ، وبالسماة التزيينية ، كما بدت الأشكال منتشرة فى فراغ غير محدد ، وكأنها تظهر من خلال المجهر . ثم تبع ذلك مرحلة ، انتج فيها تصميمات هندسية محكمة الإتزان ، استخدمت فيها الخطوط المستقيمة والأقواس . وعندما عرض كاندنسكى لوحته بعنوان « تجريد » عام ١٩١٠ ، كانت تمثل أولى خطواته فى الإتجاه التجريدى ، أما لوحته « علاقة سوداء » ، بمتحف الفن الحديث بنيويورك ، ١٩٢٤ ، فهى نموذج واضح للإتجاه التجريدى الهندسى .

ان التأكيد الواضح على تبديية الشكل ، كانت له أصوله فى فلسفة «كانط » ، والذى من مفاهيمه الأساسية ، أن الأهلية الجمالية هى للشكل فقط ، وفى الفن يقوم الشكل بمفرده بخدمة الغرض ، حيث يستدعى أحاسيس المتعة الذاتية . وقد كان كاندنسكى يرى أن للألوان والأشكال معانى مستقلة عن معانيها الأصلية فى الطبيعة ، وهى تكتسب معانيها الجديدة بصياغة الفنان لها ، لتؤدى دلالة يريدها .

والرسام السويسرى بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) كان متشبهاً فى فنه

بنقاء الخط واللون . وكان كلى يعشق الموسيقى ، وكثيراً ما نستشعر تأثير الموسيقى على ألوانه وخطوطه وتكويناته . وقد استعار عناوين لوحاته من أشعاره مباشرة ، وليس بالتقيد بالدلالات أو التفسيرات الأدبية المتعلقة بأعماله الفنية . وقد أفادت النظريات الموسيقية الفنان كوسيلة للضبط والسيطرة . هكذا قام « بول كلى » بمحاولاته الدائبة لربط عالمى الفن التجريدى بالفن غير التجريدى، أو من أجل إزاحة الحواجز بينهما . وكان بإستطاعته أن يصمم الخط فى شكل امتداد خارجى لمطالب روحه الخلاقة، معبراً عن كل عواطفه وأفكاره . وبأقل ارتباط بالإنطباعات البصرية استطاع « كلى » أن يسجل خبرات لم يسبقه إليها أحد، وقد شهد عام ١٩٢٣ رسومه ذات « المربعات السحرية »، وهى تشبه فى نمط تشكيلها « رقعة الشطرنج » . وقد استمر بول كلى ينتج هذه التشكيلات التريعية، حتى آخر حياته . وقد استغنى فى مثل هذه الموضوعات تماماً، عن العناصر القصصية ، التى كنا نصادفها فى منتجاته فى السنوات الأولى، التى قضاها فى « الباوهاوس » . أما لوحات « المربعات » فكانت أكثر أعماله تركيبية ، تداخلت فيها سيطرة الأشكال الهندسية ، مع عناصر معمارية تشبه البيوت والنوافذ .

و « جوزيف البرز » Josef Albers (١٨٨٨ - ١٩٧٦) هو أحد الرواد ، الذين يبحثون فى تقنية الإدراك اللونى من خلال الفن . وقد استخدم فى أعماله الفنية ، عمليات الإضطراد الرياضى للألوان والخطوط ، التى تنتج نظاماً إيقاعياً ، وتوصل بهذه الطريقة إلى مقاييس خاصة مثيرة للذهن .

حيث أن ما يبدو في أعماله ، خلفية للشكل ، يتحول في المرة التالية ليصبح أمامية . وهذه العملية تحدث في مجابهة أعماله باستمرار ، ومعها لا يستطيع المشاهد أن يقف على صورة مؤكدة . وكانت أعماله التي أنتجها في العشرينيات ، بمثابة التمهيد للفن البصري op art . وبخاصة عندما تابع في أمريكا ، منذ عام ١٩٤٩ ، الأسلوب ذاته ، من خلال دراسة منهجية للأثر الحركي للون . وقد أخضع اللغة التصويرية في عمله للمنطق الاختياري، ولعمليات الضبط الإرادي .

وكذلك كان الفنان « فيكتور فاساريلى » Victor Vasarely (١٩٠٨) الفضل في نشأة حركة فن الخداع البصري op art في عصرنا ، بتصميماته الهندسية التي لها خاصية الإيهام بالحركة . كما استخدمت الفنانة بريدجيت رايلي (١٩٣١) في رسومها الألوان من أجل أن تولد الضوء والمزاج والنشاط ، بأسلوب يحفظ للألوان المتفردة حياتها وهويتها الخاصة . فقد استخدمت الخطوط الشريطية ، نظرا لأن هذا الشكل يسمح لها ، بوضع الألوان معاً ، متجاوزة الحواف ، على مسافات طويلة . وعندما تتقابل الألوان بهذه الطريقة فإنها تتبادل التأثير بعضها في مقابل بعض ، فتنتج انطباعات وأحاسيس في العين والذهن . بحيث يمكن أن تؤدي إلى تبديل ظاهر اللون ، أو تغيير من حركته في الفراغ ، أو تسبب للعين ما يجعلها ترى أشياء غير موجودة أصلاً . ان هذه النوعية من أعمال الفن البصري تحتاج إلى ان ترى بحجمها الطبيعي ، لأنه وحيث أنه فقط ، سيختزن

فى مقدور اللون والحجم الفعليين فى اللوحات ، أن ينتجا تلك التأثيرات المحسوبة بدقة متناهية .

وقطعاً فإن أعمال فناني الخداع البصرى ، المتناهية فى دقة تنظيّماتها الهندسية ، وفى تبسيط أشكالها ، ومع حدة زواياها ، تتعارض مع المذهبين « التعبيرى التجريدى » Abstract expressionism و « فن العامة » pop art اللذين يؤكدان على الخاصية العضوية فى التشكيل .

ونلاحظ منذ الستينيات ، ان العديد من النحاتين ، قد أظهروا تفضيلاً واضحاً للتركيبات ذات الأشكال الأولية . وحصرُوا إبداعاتهم فى تنظيّمات لمكعبات ، ومستطيلات صماء ، واسطوانات ، وما شابه ذلك . وقد ابتعد النحات الرومانى « قسطنطين برانكوڤى » (١٨٧٦ - ١٩٥٧) بأسلوبه فى النحت عن محاكاة الواقع ، واستخدم عناصر تشكيلية مجردة ، لها هيئات هندسية ، وبعضها اختزلت فيها هيئات الإنسان والحيوان ، وقد توصل من خلال مثل هذه الصياغات إلى الجوهر التجريدى فى الحجر والبرونز . كما عمل « جاك ليبشتز » (١٨٩١) سلسلة من الأشكال النحتية التركيبية الفريدة - استخدم فيها شرائط معدنية رقيقة لإنجاز منحوتات تجريدية ، ذات شفافية متميزة . والنحات الأمريكى « ديفيد سميث » أيضاً سلسلة تركيبات عمودية تجريدية ، مصنوعة من وحدات فولاذية غير قابلة للصدأ . وقد صاغ الفنان هذه التركيبات بطريقة تقوم على تكرار الوحدة الأساسية ، وعلى تكبير حجم العمل إلى قياسات ضخمة أحياناً . وكذلك « كارو » عرض

أعماله في أواخر الخمسينيات عبارة عن منحوتات مجردة تماماً ، من صفائح الحديد والصلب ، أو عوارض وأعمدة ، أو قضبان ، لصقت بعضها مع بعض بطريقة اللحام ، في تركيبات ذات قياسات ضخمة ، ولها بناءات مفتوحة ، وملونة بألوان زاهية .

هكذا يمكننا أن نحدد نمطين أساسيين لبنائية أعمال الفن ، الأول هندسي ، والثاني عضوي . والحقيقة أن هذين النمطين قد ظهرا دائماً معاً ، واستمرا متلازمين على مر تاريخ الفن .

ومن المؤكد ان الفن الهندسي ، وتحت أي مسمى آخر ، لم يكن كله من أجل الخداع البصري . اذ أن هناك العديد من الإستخدامات الفنية لنمط الأسلوب الهندسي ، قد جعلت من العناصر الشكلية في التصميم موضوعاً للعمل الفني . وهذا بالطبع يختلف عن ما يتبع في المذهب التعبيري التجريدي ، الذي أراد الفنان باستخدامه ان يجعل من حقيقة اللوحة في ذاتها موضوعاً للعمل .

ان ما شغل الفنانين أمثال : « ريتشارد انوزكويز » Richard Anuszkiewicz ، و « بريدجيت رايلي » Bridget Riley ، و « فرانك ستيل » Frank Stella و « جون جود يير » John Goodyear ، هو التأكيد على عناصر التبسيط والهندسة ، كأساس لإبداعاتهم الفنية . لقد أرادوا التوصل الى كلاسيكية جديدة ذات تقنيات متقنة تماماً ، بإستخدام عناصر شكلية ولونية بحتة ، وغايتها البحث عن « ماقل ودل » .

ولانتسى هنا ان كازمير ماليفتش Kasimir Malevich (١٨٧٨ - ١٩٣٥) فقد سبقهم فى هذا الإتجاه ، بنزعته التجريدية التى تسعى إلى تحقيق بقاء التشكيل البحت . وقد كان بحثه دائماً عن الأساس غير المتغير للفن . وماليفتش هو أحد الأعضاء البارزين فى جماعة المذهب السوبرماتى ، وقد استهدف تخليص الفن ، ورده إلى نقائه ، برسم دوائر أو مربعات على خلفية مستطيلة . أما القيمة الفنية فى أعماله فتنبع عن تنظيم الأشكال البسيطة ، ويعكسها الجمال الخاص بالدوائر والمربعات ذاتها ، مع علاقات التركيب . والفنان يصرح بطريقته التجريدية فيقول : « ان الفن قد يتجه رأساً فى اتجاه نهايته الحتمية ، إذا ما سيطرت عليه أشكال الطبيعة . وعمله بعنوان « أبيض على أبيض » (١٩١٨) ، أى مربع أبيض مرسوم داخل مربع آخر أبيض ، بدرجة مختلفة قليلاً (محفوظ بمتحف الفن الحديث بنيويورك) يمثل آخر ما بلغته « السوبرماتية » فى مجال الفن التجريدى الهندسى من نقاء وبساطة ، بإستخدام العناصر الأولية المشتقة من التأليف الهندسى الطابع . وقد كان بحثه ينحصر فى إيجاد أساس للفن غير متغير . ونظرية ماليفتش ، هى النظرية ذاتها ، التى استنبطها « أدرينهارت » Ad Reinhardt ، بعد ثلاثين سنة ، فى سلسلة لوحاته السوداء ، والتى أظهر فيها التنويعات المصممة على أساس الفروق الدقيقة فى نغماتها الضوئية . مما كان له أثره فى انعكاس حالة من الغموض تنتاب المشاهد ، الذى كان يبدى حاجته إلى الوقت ، لكى يتسنى له التفكير ، والتأمل فيما يعرض عليه بإمعان . وهناك أيضاً « ثيوفان ديوسبرج » Theo Van Doesburg

(١٨٨٢ - ١٩٣١) ، و « لازلو موهول ناجى » Lazlo Moholy Nagy (١٨٩٥ - ١٩٤٦) الذى طوع المبادئ التركيبية للعلاقات المجردة فى التصميم ، وباربارا هيبورت (١٩١٣ - ١٩٧٥) .

وكذلك قدم « بارنيت نيومان » Barnett Newmann فناً واحدى اللون . ورغم عدم تقيد الفنانين الآخرين بالقيم الأحادية ، فى نطاق الاستخدامات اللونية والنغمية ، إلا أن صورهم كانت قد انحصرت فى التركيبات اللونية ، والأشكال الهندسية المتناهية فى تبسيطها . ووصل « اميدى اوزونفات » (١٨٨٦ - ١٩٦٦) بنزعتة التجريدية إلى نقاء تشكلى بحت .

والبحث نفسه عن نموذج للفن يقوم على أساس قانون هندسى للتوافق والتناسب . كان له أصوله التى ظهرت فى محاولة ، منذ المرحلة المبكرة للفلسفة الإغريقية ، صيغت فى علاقات هندسية وعددية عرفت بـ « القطاع الذهبى » الذى أعيد إحياءه ، على مر التاريخ ، فى ابداعات الفن ، التى أنجزت فى حقب وأماكن مختلفة . لقد كان الفن الإغريقى ينطوى على اعتقاد ، فى أن النمط المثالى للتعبير الفنى يقوم على أساس عقلى ورياضى . وهذه الفكرة ترتبط بمبدأ يرى أن للجمال نموذج يرضى العقل ، فى تطلبه للكمال ، وقد حظى هذا المبدأ بالتأييد من الأجيال المتعاقبة . على اعتبار أنه يمثل الإختبار العملى ، الذى يوفق بين حيوية الشكل الإنسانى وبين الثبات والشمول الذى يتصف بها مفهوم عقلى . وبهذا ارتقت العضوية إلى مستوى الذهنية . والحقيقة انه منذ عهد فيثاغورس ، فى القرن الخامس

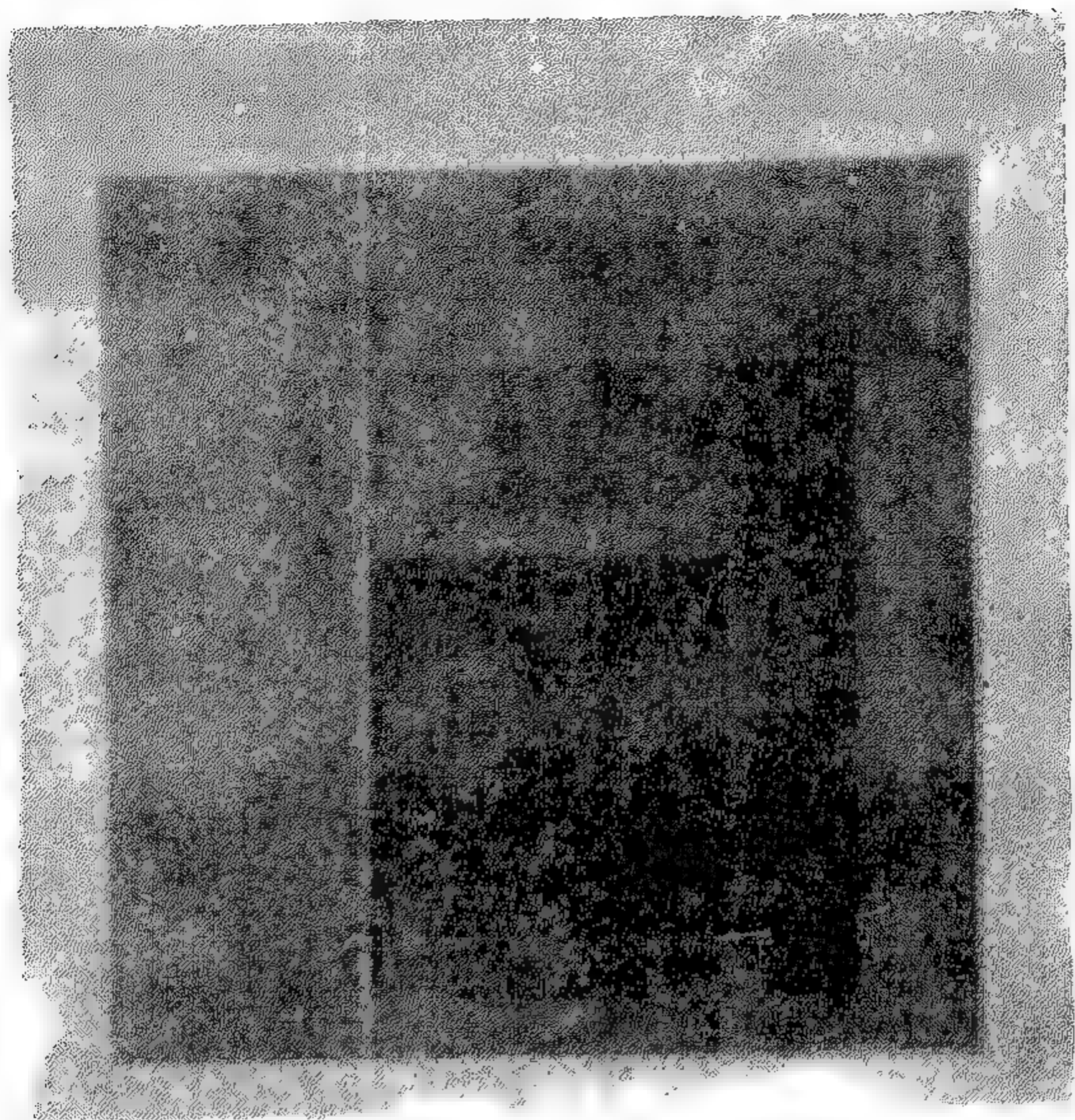
قبل الميلاد ، والفكر الإغريقى يميل إلى الولع بالرياضيات . وبالأشكال الهندسية ، وإلى الإيمان بالنسب القابلة للقياس ، بلغ حد العقيدة ، حتى أن أصبح جوهر الفن ، ليس الانوعاً من الإيمان بالأرقام المتوسفة ، التى تجسدت فى نماذج الفن . فكان فيثاغورس يرى فى العدد جوهر الأشياء ، وأن معرفة الأعداد ، فى تركيبها وتناسقها تقود إلى معرفة العالم ، فى ماهياته وقوانينه . ونظرية العدد هى الأساس للعلاقة الجمالية . وأن جمال الموجودات يقاس تبعاً لتناسقها عددياً . وهى محكومة بعلاقات رياضية ثابتة، تعلو كل التحولات المكانية والزمانية . وهناك صدى لمثل هذه المبادئ فى كل الفاسفات المثالية ، التى جاءت فيما بعد ، والتى تبدأ من فيثاغورس حتى هيجل . أما اقليدس الذى أعطى الرياضة الفيثاغورية الصورة النهائية، وقد جاء بعده بزمان طويل ، فإنه هو الذى صاغ نموذج الجمال الذى يعرف بـ « القطاع الذهبى » ، وقانونه : « النسبة بين الجزء الأصغر والأكبر تساوى النسبة بين الجزء الأكبر والكل » . ولقد زود فتروفىوس Vitruvius فنانى عصر النهضة بفلسفة الجمال التى تقوم على أساس هندسى .

ومع انتصار الفلسفة الديكارتية فى أوروبا فى القرن الثامن عشر ، كان من جراء ذلك الحط من شأن الغريزة والخيال ، ورفع شأن العقل . وفى ذلك الوقت يصرح رينولدز (١٧٧٠) بأن عظمة الفن تتوقف على تحقيق السمو فوق كل الأشكال الفردية ، والخصائص والتفاصيل المتنوعة . فتأمل الأشياء فى الطبيعة يكشف عن ما بها من نقائص وشوائب ، وتشوهات ، وضعف ،

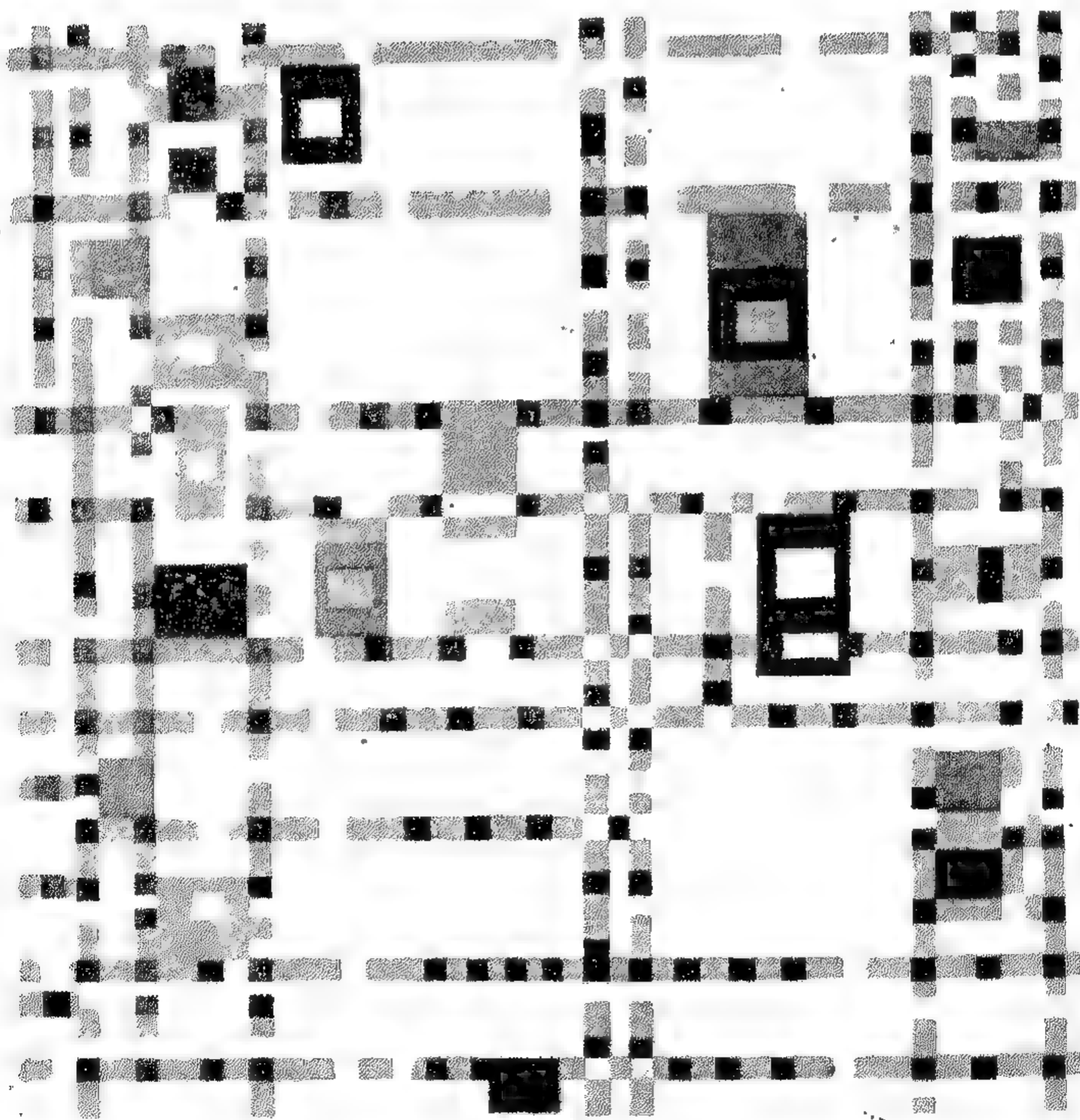
وعدم اكتمال . أما إذا أراد الفنان ان يصل إلى « الأسلوب العظيم » ، فعليه تصحيح الطبيعة ذاتها . وذلك عندما يستطيع ان يستخلص من الأشياء العرضية فكرة مجردة ، أكثر كمالاً . والصيغة التي قدمها ، رينولدز عن الجمال المثالي ، لا تختلف في جوهرها عن تعريف « البيرتى » فى القرن الخامس عشر ، وهما يشتركان فى المبدأ الذى يقول بأن الفنان يستخلص فكرة مجردة .

وقبل ذلك تحدث سقراط Socrates فى محاضرات ومحاورات افلاطون فيليبوس Plato - Philebus ، إلى بروتارخوس Protarchus ، عن الإستمتاع بالألوان والأشكال الجميلة فقال : « جمال الأشكال فى نظرى هو فى الخطوط المستقيمة والمقوسات والمسطحات ، والأشكال المجسمة الناتجة عنها بواسطة المخاريط والمساطر والزوايا . ان هذه الأشياء ليست جميلة نسبياً ، وإنما هى جميلة دائماً ومطلقاً . لاتعتمد على نزوات الرغبة ، وأعنى الألوان من نفس النوع ولها نفس نوع الجمال والمتعة .

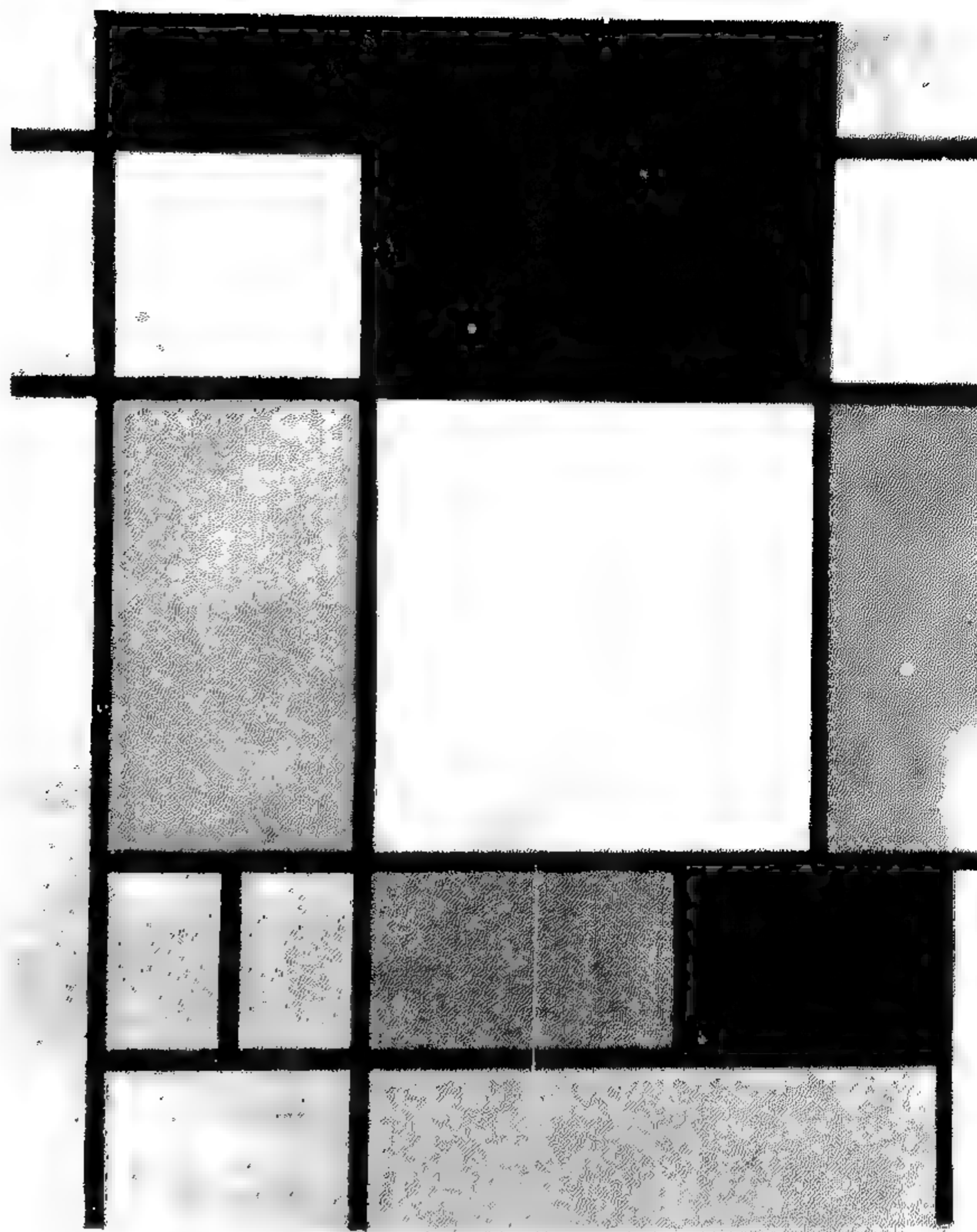
هكذا ومن المؤكد ان لجوهر نمط الفن الهندسى أصول فى الفن الإغريقى ، المبكر ، والبيزنطى ، والقوطى المبكر ، انه فن غير عضوى . ومن هنا يمكننا أن نعثر للنزعة الهندسية فى الفن الحديث على أصول ترجع إلى أطوار متكررة للفن الهندسى على مر العصور التاريخية . فقد ظهرت هذه النزعة قديماً كنزعة تدفع الإنسان إلى خلق عالم من القيم المطلقة الباقية ، التى من شأنها أن تعلو على عالم الظواهر المتبادلة ، وبذلك اعاد تشكيل ما



۳۳ - آلبرز . تحية للمربع (۱۹۶۱) .



۳۴ - موندريان ، برویوای (۱۹۴۴)



۳۵ - موندريان ، تكوين ، ۱۹۲۱ .



۳۶ - موريس لويس - الفا - بي (۱۹۶۱) .

يراه بصريا ، فى صور مفاهيمية تجريدية ثابتة ، فى مقابل الصور الحسية العارضة .

ومن أنماط الفن الهندسى جماعة « الأسلوب » Destil ، ومن أعضائها بيت موندريان ، الذى أطلق على نظريته الخاصة « المذهب التشكيلي الجديد Neo - Plasticism وكل هذه الجماعات تنسب إلى التطورات المعاصرة فى التصميم الصناعى ، ومعاييره فى كل من أوروبا وأمريكا . أما فنون التصوير والنحت الهندسية فكانت فلسفتها افلاطونية ، حيث استخدم أصحاب المذهب البنائى Constructivism كلمة « الواقع » لوصف مثلهم فى الفن ، غير ان مقصدهم كان ابتداع الواقع « الجديد » باستخدام العناصر المطلقة للمكان والزمان . وقد اعتبروا اللون وسيلة تصويرية ذات طبيعة عارضة ، لذا ابتعدوا عن استخدامه .

وأيضاً وصف بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) فنه التشكيلي « الخالص » بأنه « واقعى » ، فهو تمثيل لما يقع وراء المظهر السطحي للأشياء . وقد كشف عن نظام الطبيعة فى لوجاته ، فاستحال إلى ايقاعات وتوافقات أساسها العلاقات الرأسية والأفقية . ويفسر موندريان الجوهر الهندسى المنتظم للوجود على الأرض ، فى لوحاته ، متمثلاً فى علاقة التعامد بين الخطوط الرأسية ، التى هى خاصية الأشياء المنبعثة من الأرض والمنشآت والكائنات الحية ، والخطوط الأفقية فى امتداد اسطح الأرض . وما ينتج عن تشابك العنصرين من فراغات متنوعة ، منها المستطيلات

والمربعات . وقد طبق موندريان تكراراته الإيقاعية لمثل هذه العلاقات على أساس رياضي . ومن لوحاته « برود واى بوجى ووجى (نسبة لرقصة امريكية) ، ويقصد بهذه التسمية ، التنوية إلى بهاء الألوان وطابعها المجرد، والحركة الأساسية التى تتميز بها هذه اللوحة هى التعامدات والأفقيات . أما مفهوم الترسيب الذى سبقه فى تناوله مالفيتش عام ١٩١٣ ، وهو يبحث عن الحد الأدنى من الشكل المرسوم بالخطوط باستخدام ريشة التحبير . مثلما هو أيضاً فى أعمال برانكوزى يتمثل فى البحث عن الجوهر الشكلى . وأيضاً تحمل فكرة « الترسيب » معنى الإيجاز Minimality ، أى قول الكثير بالقليل من الشكل . وفى سنة ١٩٥٢ عرض روشنبيرج سلسلة من اللوحات البيضاء . وكذلك ظهر فنانون تتميز أعمالهم بنزعة إيجازية أمثال : موريس لويس Morris Louis (١٩١٢ - ١٩٦٢) ، الذى اشتهر بلوحاته التى رسم فيها مجموعات من الأشرطة اللونية الطويلة ، بأسلوب غاية فى البساطة .

وقد اعتبر المربع لدى الكثيرين نموذجاً للتوافق المحكم والدقيق ، ومن أمثلة ذلك مانعثر عليه فى سلسلة لوحات « تحية للمربع » للفنان جوزيف البرز (١٨٨٨ - ١٩٧٦) ، التى تتداخل فى تركيبها عدد من المربعات ، الملونة بمقاييس دقيقة . لقد أهتم البرز بعمليات الإضطراد الرياضى للخطوط والألوان، والتى كانت أعماله فى مجالها تعد تمهيدا للفن البصرى Op - art . وقد قام الفنان بدراسات منهجية على موضوع الأثر الحركى للون ، حتى أصبح اللون فى فنه لغة تصويرية أساسية خاصة ، تخضع للمنطق

الإختبارى . وكذلك لوحات « فرانك ستيللا » Frank Stella (١٩٣٦) الذى أخضع الأشكال للحدود الخارجية للوحة . وقد استخدم الخطوط والأشرطة المتوازية فى انجاز مثل هذه اللوحات ، بحيث ان تغطى مساحة اللوحة بأكملها .

وفى منحوتات « دونالد جود » Donald Judd ، و « تونى سميث » Tony Smith و « ادوارد باولوتزى » Edward Paolozzi ، و « انتونى كارو » Arthony Caro و « جورج سوجارمان » George Sugarman ، و « جون ماكراكن » John McCracken . أما الإتجاه نحو التركيز على عوامل التبسيط فى الأشكال ذات الحواف المضبوطة المهندمة والتحديدات الواضحة للألوان الباردة ، فى تباينها مع الألوان الدافئة ، فى مستوى تسطيحي . فما يدعمه هو أنه يستند إلى وجهة نظر قدمتها حركة أقدم ، ظهرت فى عام ١٩١٣ هى « السوبرماتية » التى من أهم تصريحاتها . « ان الوسائل المناسبة للفنان انما هى الأكثر قدرة على تقديم التعبير الأكمل من نقاء الشعور . وتتجاهل الشيء بمفهومه الإعتيادى ، لأن الشيء فى حد ذاته يخلو من المعنى ، وكذلك ليس لأفكار العقل الواعى فائدة ، أما الشاعر فهى العامل الجوهرى . » وقد وصل هذا النمط من الفن الى نوع من التمثيل اللاموضوعى . ويعتبر المربع العنصر الأساسى فى المذهب السوبرماتى ، فكان « مالفيتش » ينظر اليه على أنه يمثل اعلاء العقل على المادة .

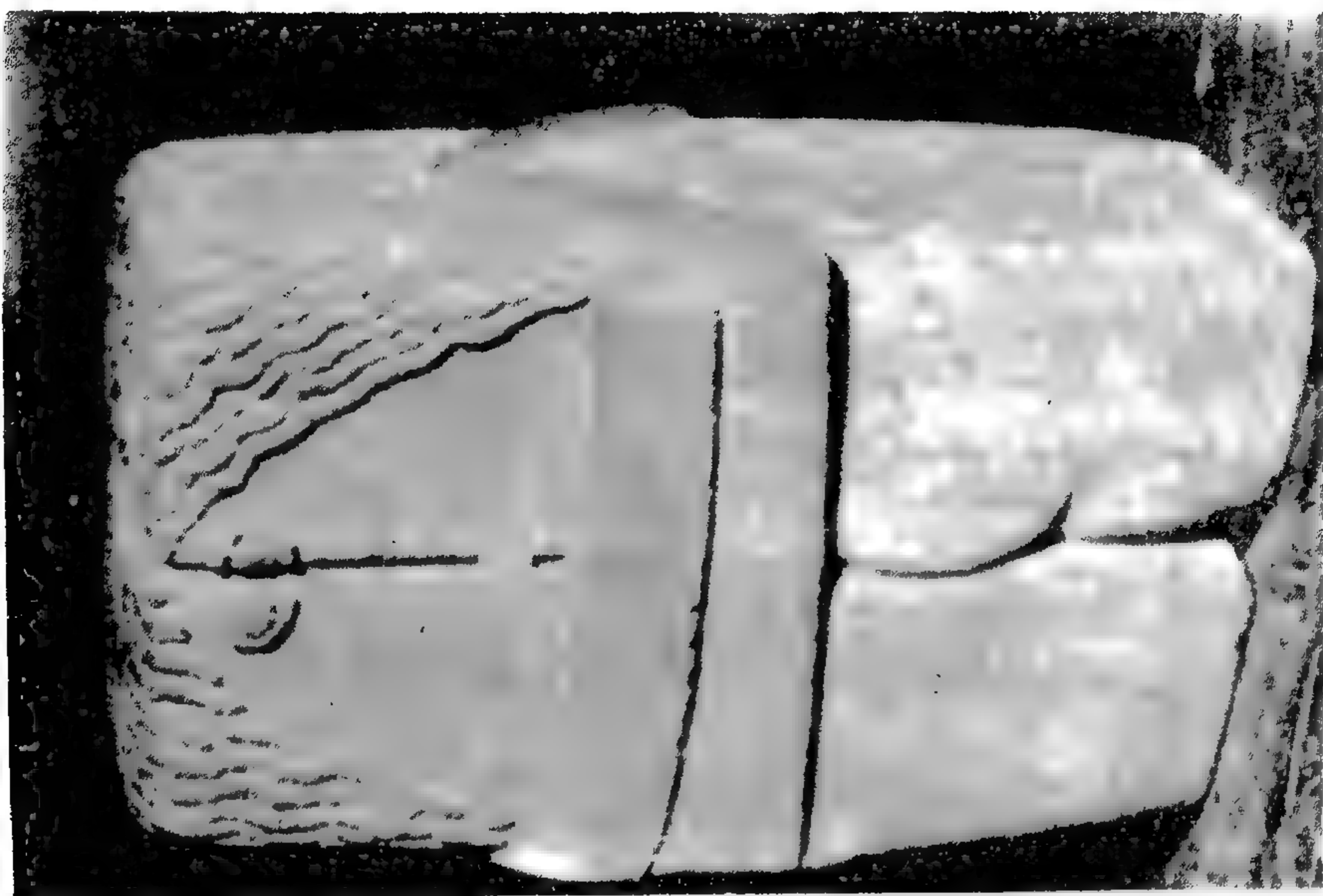
الفن والزمن الحقيقي والحركة الحقيقية

صارت الأمم التي طبقت العلم والتكنولوجيا أكثر تطوراً ، وأصبحت شعوب تلك الأمم تعطي أهمية أكبر لعنصرى الزمن والحركة . ولذا نجد من الطبيعي أن يعبر فنانون القرن العشرين عن ذلك الإهتمام بالعنصرين ، الزمن time والحركة motion فيما ينجزوه من أعمال فنية .

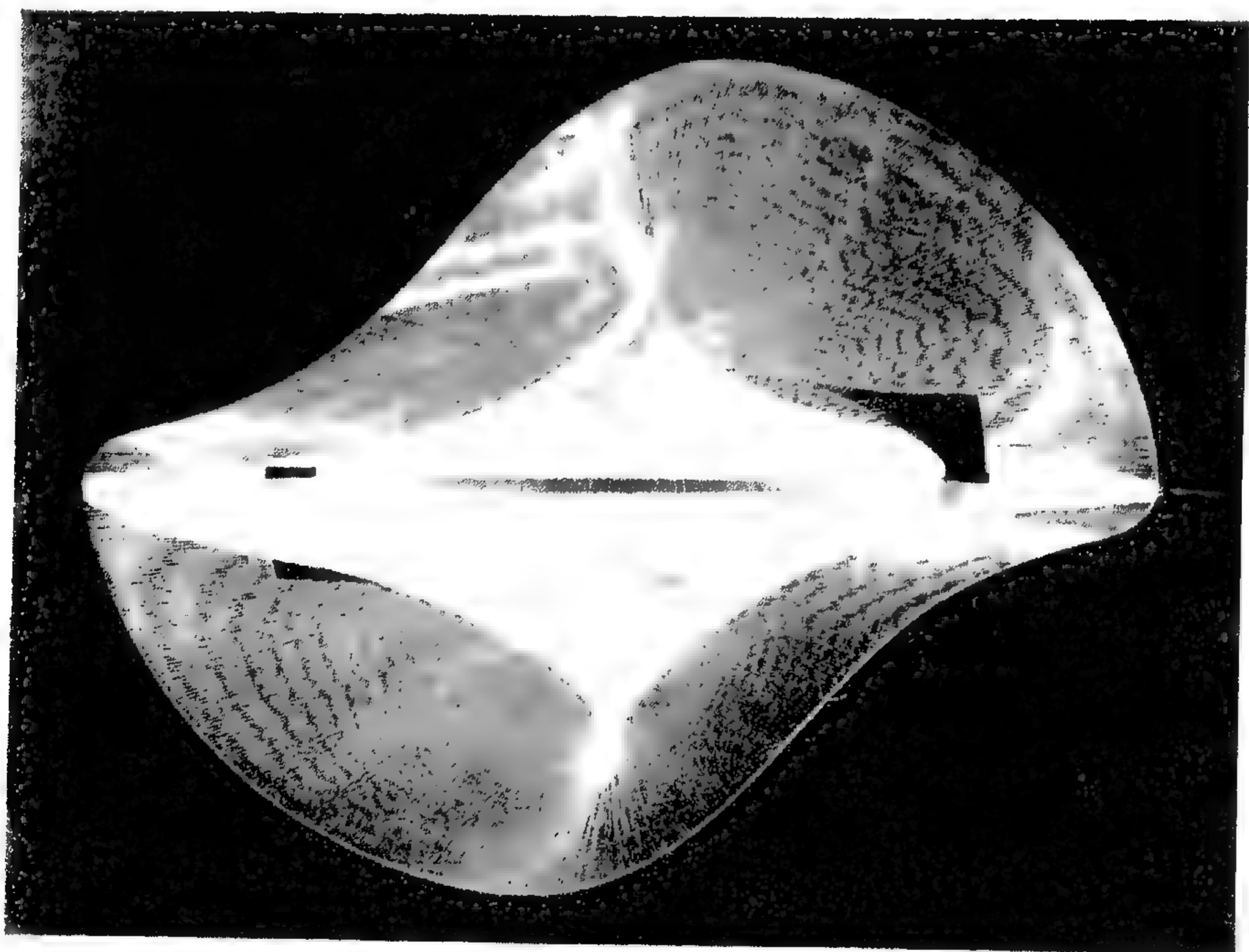
ويميز الفن الحركى Kinetic art أساساً ، استخدام الزمن الحقيقي real time والحركة الحقيقية tangible motion فى الفن ، وليس الإيحاء بهذين العنصرين ، مثلما كان يحدث فى أعمال الفن سابقاً .

أن الأشكال الثورية فى هذا الفن الحركى تستند إلى التصريح الذى اشتمل عليه « البيان الواقعى » ، والذى كتبه الأخوان ، نعوم جابو Naum Gabo (١٨٩٠ - ١٩٤١) ، وانتوان بفرنر Antoine Pevsner (١٨٨٦ - ١٩٦٣) فى موسكو عام ١٩٢٠ . وقد ذكر فى هذا البيان ما يلى :

« أننا نتخلى عن الف عام مضت ، من الخداع فى الفن ، الذى استوعب الإيقاعات السكونية ، كعناصر خاصة بالفن الكلاسيكى والرومانى فقط . اما نحن فنؤكد على عنصر جديد من الإيقاعات الحركية ، كاشكال أساسية لإدراكنا للزمن الحقيقى » .



٣٨ - برانكوزى ، تمثال القبة (١٩١٢)



٣٧ - جابو - تمثال أبيض .

ويفهم من البيان الواقعي ، الدعوة إلى ضرورة اشتغال الفن على عنصرى الفضاء والزمن ، والتحرر من الكتلة بمفهومها الجامد ، وإلى استخدام المواد بطريقة غير تقليدية ، ومن أعمال نعوم جابو « الرؤوس » التى صاغها على هيئة سلسلة من المستويات المسطحة المتداخلة ، وقد اخترقت الرأس بزوايا قائمة على السطح ، وذلك بهدف تحطيم أى فصل بين الشئ والفضاء الذى يحيطه وإلى توسيع الإهتمام بعنصر الحركة . وهكذا بدت أعمال جابو التركيبية تجريدية . إذ ليس لها وظيفة عملية ، غير أنها تتضمن عنصر الحركة ، الذى أصبح جزءاً حيوياً فى تجربته الفنية . ومثل هذه الأعمال لا تتطلب من المشاهد ان يتحرك حولها ، لأنها شفافة ، فقط باستطاعته ان ينظر خلالها ، ومن خلال شفافية مادتها . ومن هذه الوجهة يصبح البناء التركيبى هنا يمثل غاية العمل ومضمونه . كما ان مضمون الطرق الأدائية أصبح لا يستهدف تحقيق التجانس ، بل التوصل إلى حالة من الدينامية .

وقد تزعم الفنانان « جابو » و « بفرنر » « البنائية » Constructivism ، التى تتميز معظم أعمالها بأبعاد ثلاثة ، وهنا يستخدم الفنانون البنائيون كلمة « الواقع » للتعبير عن نوع من الفن ، الذى يهدف إلى ابتداء « واقع جديد » ، بإستخدام العناصر المطلقة للمكان والزمان ، مع احتفاظ العمل الفنى بالدلالة الإنسانية لنشاط الفنان . والفنانون البنائيون لا يكتفون فى أعمالهم الفنية بتسجيل ما تستقبله الحواس من مظاهر الحياة والطبيعة ، بل

يؤمنون في ان الحياة والطبيعة تحققان معا نوعية لا نهائية من القوى والمظاهر التي لا ترى ، بل يمكن فقط « استشعارها » .

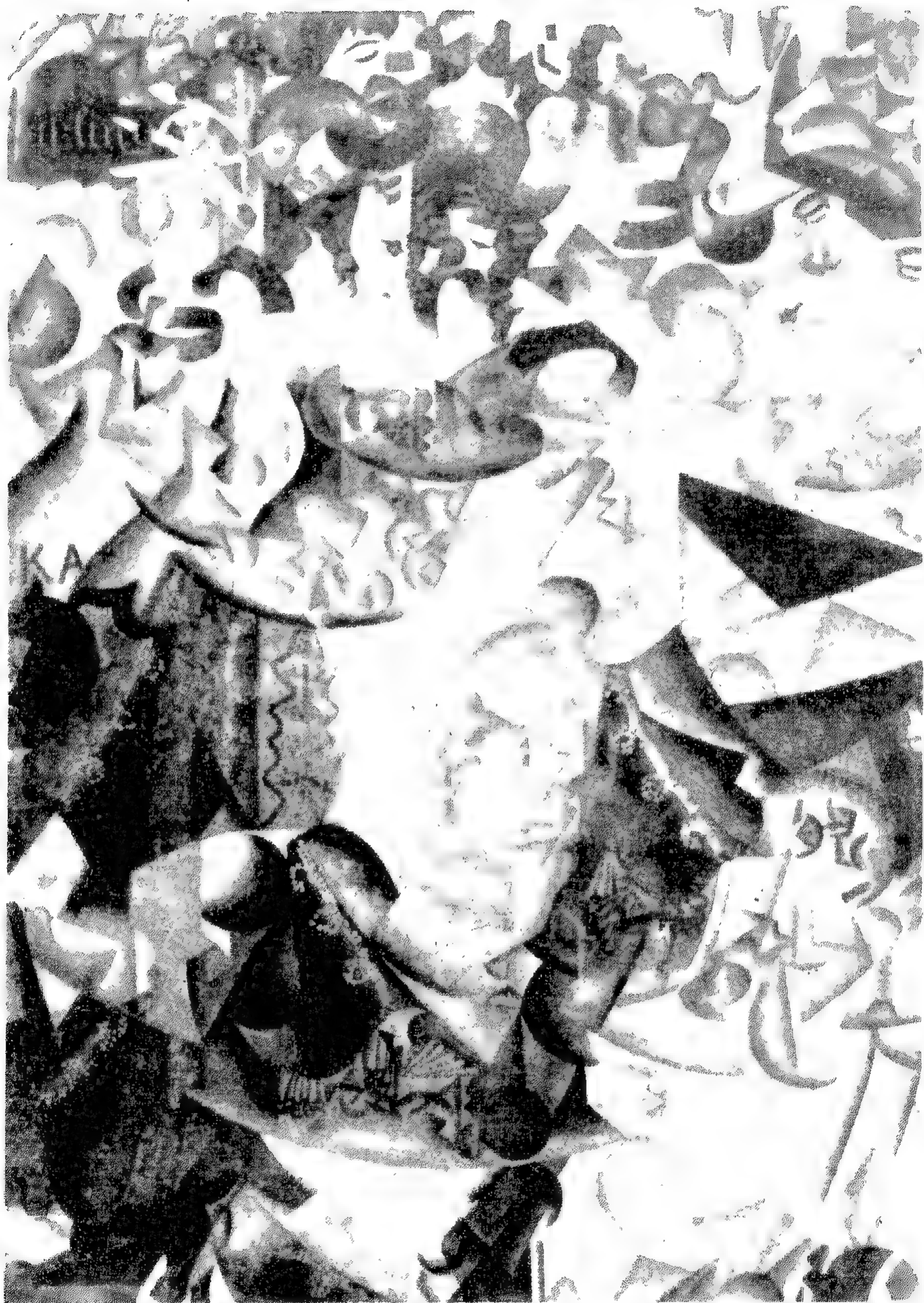
وقد ذكر جابو في كتابه « بناءات ومنحوتات ورسوم » (١٩٥٧) ما مفاده : « انه ينبغي أستغلال الصور البصرية ، التي يبدعها الفنان عن العلم والتكنولوجيا ، بحيث تتجاوب بشكل عام مع السيكولوجية الإنسانية ، وتنقل مشاعر الفنان إلى مشاعر البشر . اذ أن وعى الإنسان بوجوده هو أساس كل الابتكارات الإنسانية » .

غالبا تنفذ الأعمال الفنية البنائية بخامات صناعية مستحدثة ، وتتحول فيها طريقة الأداء ، من مستوى السطح إلى البناء في المكان الحقيقي ، بالطريقة التي كشفت عنها العلوم الحديثة . وقد استخدمت في هذا المذهب عناصر التحريك والدينامية ، للتعبير عن الحقيقة في الفراغ والزمان الحقيقيين ، وبتشكيل العمق اللانهائي والشفافية للفراغ المطلق .

لقد كان جابو يرفض الطريقة التي عالج بها فنانون عصر النهضة الإيطالية ، أمثال ليوناردو دافنشي ورافائيل ، مشكلة الفراغ في تكوينات أعمالهم . وجابو يصف هذا الفراغ بأنه كان مدفونا داخل الكتلة ، أما هو فيهدف من خلال أعماله البنائية ، تجسيد القيم الفراغية الكائنة بداخلها ، وليس مجرد معالجة الموضوع المصور من الخارج .

ومنذ بداية القرن العشرين والفنانون يظهرون اهتماماً خاصاً بعنصر الحركة ، نظراً لفائدتها في مجال التصميم design . وكذلك كان الأمر بالنسبة للفنانين المستقبليين . ومن هؤلاء بالا Balla (١٨٧١ - ١٩٥٨) وبوتشيوني Boccioni (١٨٨١ - ١٩١٦) ، وروسولو (١٨٨٥ - ١٩٤٧) وسفريني Severini (١٨٨٣ - ١٩٦٦) ، وكارا Carra (١٨٨١ - ١٩٦٦) . وقد بحثوا عن امكانية اظهار الأشكال على حقيقتها المتحركة في الفضاء الذي يحتويها ، كمحاولة لإضافة بعد الزمان ، كبعد رابع . وذلك ينطلق من مبدأ أن كل الأشياء تتحرك ، وبالتالي تتحول ملامحها ، فتتداخل ، وتتشابك صورها بعضها ببعض ، فتتولد صور أخرى جديدة .

كان مارنيتي (١٨٨٢ - ١٩١٦) قد نشر قصيدة عام ١٩٠٥ بعنوان «سيارة السباق» كشف فيها عن اعجابه بالآلة ، الذي فاق اعجابه بالعلاقة الرومانسية بين الحب والموت . واطهر تمجيداً للسرعة ، على أنها تمثل نوعاً جديداً من الجمال ، الذي اتخذ عنده معنى صوفياً بعد ذلك . وفي البيان المستقبلي الذي نشر في ميلانو ، في صحيفة الفيغارو عام ١٩٠٩ ، أعلن عن الارتباط الوثيق بالفنون البصرية . أما في البيان الذي صدر عام ١٩١٠ فكتب فيه : **«ان الدينامية والتلقائية ، وهما مفتاحان للمصطلحات المستقبلية في التعبير عن جمال السرعة ، وتعنيان في الرسم ، تلك الدراسات عن الحركة التي أوحى بها التجارب الحديثة في السينما .»** وفي الفقرة الرابعة من البيان ذكر **«أن الجمال**



هو جمال السرعة» . وهكذا تكمن فى الأشكال الفنية المستقبلية الجديدة، وفى الدينامية التصويرية، حساسية جمالية جديدة، اشتراطتها سرعة الماكينات فى العصر الحديث . وقد قدم « بالا » فى مجال السينما تقنية التواقت، أى وقوع حدثين فى وقت واحد، بإستخدام حيلة سينمائية، تتمثل بلقطات لأماكن وأزمنة مختلفة فى آن معا . وقد تضمن الفيلم مفاهيم عن الموسيقى الملونة، وعن «سيمفونية الألوان والخطوط» ومن أهم اكتشافات المستقبلية، على المستوى التقنى أسلوب « التجزئ »، ومزج المواد المتنافرة على نحو ظاهرى للتعبير عن سرعة الحياة الحديثة وتشعبها تعبيراً مباشراً .

وكانت صورة الدراجة البخارية صورة تثير حسب المستقبلين للحركة السريعة . وتدعو المستقبلية التى تتبنى جمالية الحركة المتقطعة التى تشبه الحياة الحديثة . وقد تبنا مبدأ اطلاق عقال الطاقات المشابهة لطاقات الماكينة والمدنية، التى دفعت الإنسان نحو غزو الزمان والمكان .

هكذا شغل المستقبليون بالحركة النشطة للحياة المدنية العصرية، وبتجزئ الحركة، وإعادة تركيبها . وقد انجز بوتشيونى عمله « المدينة الصاخبة » عام ١٩١٠، وعبر فيه عن حركة الإنسان فى عمق الزمن، وفى ضوء الحركة الكونية . ولما كان مفهوم الحركة لدى المستقبلين يقوم على أساس تحطيم المادة (أو الخطوط والأشكال)، فإنه بالتكرار المتجاور تظهر الأشكال فى صورة مجردة، فيحذف الكثير من أجزائها وتندمج الأشكال الحية منها مع الجامدة . وذلك بتقاطع الخطوط، وبإظهار أجزاء من

الأشكال من المفترض أنها لا ترى ، وبذلك يمكن تمثيل الحركة الزمانية والمكانية . من هنا كانت الصعوبة والتعقيد في الصياغات التصويرية ، والشعور بالغرابة في تقنيات أعمال الفنانين المستقبليين تجبر المشاهد على المشاركة في « عملية ادراك » مثل هذه الأعمال . إذ كان الفن المستقبلي يضاهي في تركيبه التعقيد الذي تعهده في تركيب العمل السينمائي ، حينما تخلق فيه سلسلة متصلة من الزمن اللامستقيم . والفنان سيفريني لوحة تنتمي إلى المذهب المستقبلي بعنوان « هيروغليفية دينامية » أنجزها عام ١٩٢٠.

أما مارسيل دوشامب Marcel Duchamp (١٨٨٧ - ١٩٦٨) فقد عرض عام ١٩١٣ عمله ، الذي هو عبارة عن عجلة دراجة ، وضعها فوق كرسي ، على اعتبار أنها عمل فني ، وأسمها « موبيل » Mobile (متحركة) . وعلى يد النحات الأسباني جونزاليز Gonzalez (١٨٧٦ - ١٩٤٢) انتقل فن النحت إلى المرحلة التركيبية . وقد امتازت أعماله المعدنية بطابع حركي دينامي . كما أنجز النحات الروماني قسنطين برانكوزي Constantin Brancusi (١٨٧٦ - ١٩٥٧) بكتل دائرية عالماً نحتياً متميزاً ، جمع فيه بين عناصر التشكيل المجرد والحركة الطليقة والمعبرة في ذاتها . ومن أعمال برانكوزي أيضاً تمثال القبله الذي نحته عام ١٩١٢ .

وهناك أيضاً نموذج فلاديمير تاتلين (١٨٨٥ - ١٩٥٣) للبرج الضخم

الذي أنجزه عام ١٩٢٠ كنصب تذكاري للعالمية الثالثة Third International .

وقد أستخدم فى هذا البناء التركيبى الضخم الصلب والزجاج ، وهو يتركب من أسطوانة تدور مرة كل سنة ، ومخروط ، وهو يتمحور حول مركزة كل شهر فى دورة ، اضافة إلى مكعب يلف حول محور ، مرة كل يوم .

وفى عام ١٩٢٠ ابتدع موهولى ناجى Moholy Nagy (١٨٩٥ - ١٩٤٦) ماكينة ضوئية ، أدمج فيها الضوء مع الحركة المعقدة . وقد اكسبت الضوء الظلال ، ما للشئ نفسه من أهمية . كما استعان فرانك مالينا فى أعماله الضوئية المتحركة بمصادر للضوء ، يضعها فى صندوق به مرآة عاكسة ، ولوح من الزجاج الصناعى يتحرك آليا . وبعد تغطية الصندوق بلوح زجاجى غير مصقول يسقط الضوء على الزجاج فينتج عن ذلك تبدل دائم فى الأشكال والألوان .

اما الكسندر كالدرا Alexander Calder (١٨٩٨) فقد طور أعماله التى تسمى « موبيل » Mobile ، والتى تتحرك بدفع الهواء ، فى الثلاثينيات من هذا القرن . لقد حرر النحت من سكونه التقليدى من خلال تلك الأعمال التى تتحرك بالهواء ، حيث استخدم المعدن الملحوم ، فى أشكال مسطحة ومعلقة بسلك ، أو بعضا تتحرك فى الهواء بخفة ، وهى تعد ابتكارا أصيلا ، ونوعاً ممتعاً من النحت الحركى . هكذا أصبح البناء التركيبى غاية ، وأصبحت مشكلات المستوى والوحدة والتتابع ، وظائف تتعلق بعملية تنظيم البناء . لقد أراد الفنان فى مثل هذه المذاهب خلق حقيقة جديدة ، مستقلة عن العالم الموضوعى ، يتحقق فيها الإيقاع الدينامى ، بتمثيل عنصرى

الزمان والمكان . وقد أستعمل بعض الفنانين الوسائل الكهربائية والمغناطيسية لإدماج حركة الماكينات فى العمل الفنى ، من أجل توليد الأشكال الجديدة ، أو خلق الجو الذى تتحرك فيه الأشكال بطريقة غير مألوفة .

وكان فنانون المذهب التعبيرى التجريدى قد أعطوا من خلال أحجام لوحاتهم الضخمة انطباعاً ، وكأن التجربة فى أعمالهم المعروضة ماتزال مستمرة على امتداد الزمن .

أما الفن الحركى Kinetic art فقد ذهب إلى أبعد من ذلك ، عندما تخطى مفهوم الزمن والحركة ، كعنصرين يشعر بهما المشاهد فى العمل ضمناً بتجسيدهما فى الواقع ، بالزمن الحقيقى ، وبالحركة الحقيقية . فإذا كانت لوحة لاعبى الهوكى التى رسمها الفنان ريد هاستى Reid hastie . (١٩٦٧) هى نموذج من المذهب التعبيرى التجريدى ، الذى يعرض الحركة والزمن ايهامياً ، ومن خلال الحركة النشيطة القوية ، التى يمكن ان يخدع بوجودها المشاهد للعمل ، بينما يتطلب الأمر ان يستبدل المشاهد الإيهام بالحركة إلى الحركة الحقيقية . أما فى الفن الحركى Kinetic art فتتمثل الحركة بشكل حقيقى ، على اعتبار أنها كينونة محسوسة . حينئذ سوف لايتطلب الأمر بذل جهد ذهنى من أجل تفسيرها .

لقد استخدمت الأدوات والمعارف التي قدمتها التكنولوجيا الحديثة من قبل الفنانين التقدميين الذين استكشفوا إمكانيات الفن الحركي ، وادركوا مميزاته الخاصة للتعبير عن المرحلة الحاضرة من التاريخ ، وقد اتخذت أبحاثهم مكاناً لها في عالم الفن في ستة اتجاهات رئيسية وهي :

١ - **الظاهرة البصرية** ، وفيها تنتج حركة الشيء الظاهرة أو حركة المتأمل إحساساً شديداً بالتغير والحركة .

٢ - **التحولات الشكلية** ، حيث تبدو فيها الحركة الخاطفة شيئاً ، أو يمكن لحركة الشيء أو حركة المشاهد ، أن تستحضر تغيراً مميزاً ، وبأثناء في مظاهره . والنوعان السابقان متشابهان ، ويطلق عليهما اسم الفن البصري Optical art أو فن الخداع البصري . وللفنان ياكوف أجام Yuacov Agam « تكوين » (١٩٦١) (محفوظ بمركز ووكر للفن بمينا بوليس Minnea Polis) من هذه النوعية .

٣ - **الأعمال الحركية** ، التي تشجع المشاهد على أن يغير أو يعيد ترتيب اللوحة أو التمثال . ويوضح ذلك عمل تشارلز هنتجتون Hintington بعنوان « أنبوب بوب » Boob Tube ، الذي يدعو المشاهد لفتح جزء المركب بمفصلة ، من أجل رؤية ما يحدث بالداخل . ومع هذه الحقيقة البسيطة تتاح خبرة بصرية متميزة تماماً ، حيث يبدو تصرف المشاهد على أنه محاولة لإعادة ترتيب العمل الفني .

٤ - **الماكينات المزودة بمحرك ومجهزة بعدة تسنين للحركة ، وبذراع تدوير ، وعتلات تقوم بعملية الدفع والجذب ، أو ترفع وتلف . ومن أمثلة هذه النوعية ، أعمال « جان تتجولى » Jean Tinguely وبول بورى Poi Bury ، و « برونو مونارى Bruno munari ، الذى أنجز عمله الحركى ، وهو عبارة عن أسطوانة بها تسع كرات ، و « نيقولا شوفر » Nicholas Schoffer والذى أستخدم القوى الكهربائية والمحركات فى أعماله .**

٥ - **الحركة الذاتية مع الإقتصاد فى الوسائل ذاتية الحركة ، مثلما هو بالنسبة لأعمال الكسندر كالدر Alexander Calder التى تتحرك بسهولة Mobile ، وأعمال « جودى ريفيرا Jose de Rivera التى تدور حول محورها ، وهناك حلقات ونافورات « لين لاي " len Lye " التى تدور حول محور ، وقد صنعت من عيدان من الصلب ، وكلها نماذج صممت من أجل أن تتحرك ذاتيا ، وليس بإستخدام قوة محرك صادرة عن قطعة تكميلية ملازمة .**

٦ - **الأعمال الضوئية التى تعتمد فى حركتها اما على مصدر ضوئى ، أو على حركة المشاهد ، ونموذج هذه النوعية عمل كريسا Chryssa (١٩٦٢) بعنوان « الأزمنة . السماء . المربع » وقد استخدم فيه النيون والألومنيوم ، (محفوظ بمركز ووكر للفن فى مينا بوليس) ، وكذلك النافورة الضوئية للفنان « جونز فيكر Gunther Vecker ، والمسطح الكبير النابض الذى ابتدعه «جيانى كولومبو Gianni Colombo .**

أن استخدام الضوء كوسيط فنى ، قد حصل على قدر كبير من الترويج، فى الستينات من هذا القرن ، وأثار اهتمام العديدين كحركة فنية مستقلة . كما انتشرت الإنجازات الضوئية التى قام بها « موهولى ناجى » Moholy Nagy مبكرا ، وبشكل سريع على اعتبار أنها أحدث أشكال الفن المنير luminal Art ، واكتسبت شهرتها . وفى هذا الفن يمكن إسقاط الضوء المتوهج ، بإستخدام الأنابيب واللفافات المكونة من الفلورسنت الملون ، كما ينعكس الضوء ، فى تعاقيات مبرمجة من خلال الأشرطة الفلمية الرقيقة . وكل ذلك يعمل فى تناسق واحد ، حيث أصبحت التكنولوجيا أداة فى خدمة مثل هذه الاختراعات الإبداعية الحركية Kinetic والخداعية البصرية Optical .

لقد أصبح الفنان فى عصر التكنولوجيا هو أيضا تكنولوجى ، فاستخدم العديد من الإختراعات التى قدمها العلماء فى انجاز تصريحاته البصرية . هكذا خرجت إلى النور الأعمال الفنية التى صنعت ألوانها وأشكالها بواسطة الزجاج فى هيئة تعوجات أو أشرطة ، أو اسطوانات تدور حول محورها .

غير ان هذا النوع من الفن الحركى Kinetic Art يعتمد أحيانا على عامل الصدفة ، مثل الإنخراط المصادف للمشاهد داخل نطاق العمل ، ومن أنواعه التبديلات على قوة المحرك لجعل أجزاء الماكينة تتدلل ، وتميل وتتراقص . وكذلك حينما تنعكس الإشعاعات الضوئية خلال الأسطح

المتحركة ، وشرائط الصلب ، التى تتحرك داخل حقل ممغنط ، والتركيبات المنمنمة ، مع الينابيع التى تتلوى وتتكور ، للإهتزاز ، والنحوتات المائية . كل هذه الأنواع تمثل بعض من الوسائط والأدوات التجريبية التى استخدمت ، واستغلت فى مجال الفن الحركى .

وهكذا منذ مطلع هذا القرن حاول الفنانون ، ومنهم طلائع التكعيبية والمستقبلية والبنائية عن طريق البحث والتجريب فى مجال البصريات ، أن يفهموا الحركة ، وبالتالي البعد الزمانى ، كعنصر فى سياق توسيع وتشكيل المجال المكانى . وقد استفادوا فى الستينيات من التطورات التى حدثت فى مجال الألكترونيات ، بحثاً عن تحقيق الصورة الحية . وقد استخدموا مؤخراً الدوائر التليفزيونية المغلقة ، حيث من خلالها نجد الصور التى تلتقطها الكاميرا تنعكس فى الوقت نفسه على شاشة التلفزيون ، فالصورة وانعكاسها سيظهران فى الوقت ذاته . وبعبارة أخرى فإن الواقع وصورته يعيشان فى نفس الحلقة الزمنية ، وفى نفس المكان . وهكذا يتوحدان معاً ، المكان والزمان ، فيظهر مفهوم جديد لعلاقتهما ، ونوع جديد من التشكيل . وقد فهم الفنان المعاصر ان الفيديو يتعامل مع الزمن الواقعى ، أو الذى يتسم بالاستمرارية . وفى معرض دوكونتا بكاسل ، الذى اقيم فى عامى ١٩٧٧ ، و١٩٨٧ ، بدت الإمكانيات الهائلة المتاحة للفن فى هذا المجال التكنولوجى الجديد ، ظاهرة للعيان . وفى أعمال دان جراهام قد استطاع ان يحدث تجددات ملفتة للإنتباه . وفى تشكيل انتجه عام ١٩٧٤ ، يظهر

الداخل إلى المعرض على سطح مرأتين فى الوقت نفسه ، بينما لا يظهر على الشاشة إلا بعد ثوان ، وهذا التردد الزمانى ، يجعل الإنسان يرى نفسه حين يظن أنه لم يصور ، إلى ان يرى الماضى فجأة كحاضر معاش ، مما يتسبب فى الشعور بحالة من القلق والتردد . وهذا الأثر ، وما ينتج عنه من مضاعفة زمانية ، يعد أمراً يمكن استحداثه الى ما لانهاية ، بتطويل لحظات الحاضر . وهكذا استطاع جراهام ان يوسع من مجالات استعمال الدائرة التليفزيونية المغلقة . وفى عمل بيل فيولا « انه يبكى من أجلك » (١٩٧٦) استخدم الدائرة المغلقة بطريقة مذهشة . والعمل يشتمل على كاميرا فيديو لها عدسة خاصة تصور الماء وهو يسقط فى نقط ، فتنعكس الصورة عن طريق الفيديو بشكل ضخم على الجدار المقابل . وبنفس الطريقة يرى الزائر نفسه على الشاشة وقد بدا ضئيلاً ضمن النقط ، ثم يتضخم حجمه بينما يتصاعد حجم وايقاع الماء الساقط ، وتبدو الغرفة كلها بشكل مقلوب . وهكذا استطاع الفنان ان يتجاوز جمود المادة ، فأعاد تشكيل المكان عن طريق رؤية أخرى للزمان ، تلك هى الرؤية الفراغية التى يحتاج اليها المتأمل لتحرر الزمانى والمكانى من الشكل التقليدى للفن .

الفن واللا فن

نظرا لتعدد ظاهرة الفن ، وتنوع مظاهرها ، فإن مهمة وضع معايير للفن ، وتحديد تعريف لماهيته ، تعد مسألة غاية في الصعوبة . وهناك العديد من النظريات المتباينة ، التي تدور حول قضايا الفن ، ولما كان المهتمون بالفن يحرصون غالباً ، على تحديد تعريفهم الخاص للفن ، فقد لاحظنا أن الكثيرين منهم يكتفون بما هو شائع ، أو يعتمد على الفهم المشترك ، دون استخدامهم لطريقة منهجية للتحقق من صدق تعريفهم . ولو أن صفة الشيوع التي تكتسبها نظرية ما في الأوساط الفنية ، لا تدل دائماً على مدى صحتها . ورغم ذلك فهناك العديد من المعايير الزائفة تتمتع بسلطان خادع في مجال الإبداع والتذوق ، وهي لا تستند إلى رؤية فنانة .

فمثلاً ، عندما أراد مؤرخ الفن كوبر ان يميز بين آثار الفن ومنتجات الصنعة الحرفية ، صرح بأن الفنون الجميلة تتميز بأنها تقوم على مبدأ «اللانفعية» ، أي تستبعد فيها أية فوائد أو منافع عملية . ورغم ضيق مدى هذا التعريف ، إلا أنه مفيد في توجيه الانتباه إلى أن جانب المنفعة في الفن قضية غامضة ، وتحتاج إلى حل . أما تعريف كوبر الذي يؤكد على أن الاستجابة الفنية غير غائية ، ولا تشتمل على فائدة خارجها ، فكان قد استثار العديد من الآراء المؤيدة أو المعارضة . وترجع جذور هذا التعريف إلى فكرة الفيلسوف «كانط» عن الإستجابة الجمالية « المنزهة عن الهوى» . وكذلك صنف موريس D. Morris النشاط الفني على أنه من الممارسات التي

تؤدي لذاتها، وليس من أجل أغراض بيولوجية . واليوم تجد هذه الفكرة صدى لها ، عند أصحاب مذهب « الفن من أجل الفن » . أما الرأي الآخر في قضية تعريف الفن ، فيقوم على أساس ربط الفن بمبدأ النفعية . وكانت أول إشارة لهذا الرأي في الأفكار الجمالية للفيلسوف الإغريقي سقراط . وفي العصر الحديث ، استخدمه كذلك من علماء الجماليات التجريبيين فخر، حيث يرى امكانية توفر الصفتين معاً في موضوع واحد ، وهما الجمال والمنفعة العملية، مثلما هو ملاحظ في التصميمات الصناعية الحديثة ، وفي مجالات العمارة . ورغم كل التعريفات ، فإن عملية تحديد « ماهو الفن » ماتزال غير مؤكدة .

إننا عادة عندما نصادف عملاً فنياً غريباً ، في متحف أو في معرض للفن ، نصاب بحالة من القلق . ونسأل أنفسنا « هل هذا الذي نراه فناً ؟ » . ويكون غالباً سؤالنا مصطبغاً بمسحة من غضب ، إذ نقصد به ، أننا لانتقد في مصداقية هذا العمل الفني . رغم ان المختصين من النقاد ، وأمناء المتاحف ومؤرخي الفن ، قد افترضوا ان هذا الأثر هو أحد أعمال الفن . وإلا ما الذي جعلهم يعرضوه على الجمهور ؟ وهكذا نقع في حيرة ، إذا أردنا فهم ذلك العمل الفني ، ونبدأ في البحث عن ما يمنحنا قدراً ضئيلاً ومبسطاً من الأحكام الواضحة ، أو التعاليم المفسرة ، حتى نسير على هداها ، وتوضح لنا « لماذا ما نراه أمامنا هو عمل فني » . ولكن سنفاجأ بأن المختصين لا يضعون قواعد وأحجام .

وفى الواقع ، أنه حتى زمن ليس ببعيد ، لم يكن هناك حاجة ماسة ، تدعو للإتصال بين المتخصصين وغير المتخصصين فى مجال الفن . إذ لم تكن الاختبارات بين موضوعات الفن ، التى تعرض على جمهور المشاهدين ، بهذا القدر من الإتساع والتنوع . أما اليوم ، عندما تنوعت أساليب الفن بشكل يفوق طاقة فهم المشاهد العادى ، أصبحت عملية الإتصال ضرورة ، غير ان كلا منهما شعر بوجود ما يحول بينهما ، وبضرورة ازالة هذا العائق . وبالرغم من أن هذا العائق ليس فى ذاته شيئاً جديداً ، إلا أنه الآن فى حجم أكبر مما كان عليه فى الزمن الماضى .

ان ما يحول بين تحقيق التواصل بين المتخصص وغير المتخصص ، فى الفن ، هو الإعتقاد الشائع ، فى ضرورة توفر أحكام وقواعد مضبوطة وصحيحة ، يمكن بواسطها التمييز بين الفن واللافن . وعلى أساس مثل هذه القواعد يستطيع المرء أن يقوم بتصنيف أى عمل فنى يصادفه ، على هيئة مستويات ، تبعاً لجودة الأعمال أو لمزاياها . وفى الحقيقة ان الحكم على شىء بأنه عمل فنى ، من جانب ، وتقييم الأثر الفنى من جانب آخر ، هما قضيتان منفصلتان . فليس بالضرورة إذا توفرت لدينا طريقة مطلقة لتمييز الفن عن ما هو ليس بفن ، ان تستخدم هذه الطريقة نفسها فى الحكم على جودة العمل الفنى ذاته . غير أن الناس قد دأبوا ، منذ زمن بعيد ، على أن يدمجوا القضيتين فى قضية واحدة ، لأنهم فى الغالب وهم يسألون عن سبب اعتبار الأثر عملاً فنياً ، يكون مقصدهم الفعلى هو السؤال عن سبب

اعتبار هذا الأثر عملاً فنياً جيداً . إلا أن كل المعايير التي تقدر قيمة الفن لا تفي بالحاجة تماماً . ونحن نصدق فقط على صحتها ، إذا ما تشابهت مع أذواقنا ، أما إذا لم تكن كذلك فسوف نستشعر حيالها وكأننا نرتدى سترة ضيقة ، مما سيؤدى إلى ظهور مشكلة أساسية أكثر صعوبة ، وهى الميل إلى افتراض وجود قيم ثابتة وأبدية فى الفن . أى أن القيمة الحقيقية للعمل الفنى المعروض شىء ثابت ومستقل عن الزمن ، وعن ملابس الظروف . وطبعاً نحن لسنا على يقين من عدم وجود مثل هذه القيم الثابتة . لكن الشىء الذى نحن على يقين منه ، فهو أن الآراء حول أعمال الفن ، فى كل الأحوال ، تتغير باستمرار ، ليس اليوم فقط ، بل وكانت كذلك تتغير على مر التاريخ . وحتى بالنسبة لأعظم الأعمال الكلاسيكية ، فإنها كانت أحيانا تفوز بالتقدير ، وأحيانا أخرى لم تكن تحظى بأى قبول .

وهناك العديد من النظريات المتباينة التى تبحث القضايا المتعلقة بالجمالية الفنية ، وهى جميعها تفيد فى توسيع نطاق معرفتنا بأعمال الفن ، ولا يمكن انكار منها حتى نظريات المحاكاة للحياة الطبيعية ، إذ أن لها استبصارات صحيحة . كما ان لنظرية محاكاة الجواهر مكانتها على مر التاريخ ، وبخاصة فى المرحلة الكلاسيكية ، والتى هدفها تصوير ما هو كلى فى التجربة الإنسانية وفى الطبيعة . وكذلك نظريات المثل الأعلى التى تصنع للجمال مثلاً أعلى مطلقاً ، مستنبطاً من الخاص والعابر ، ويتمثل فى التناسق والنظام . وقد رآه بكون شيئاً يضيفه الإنسان إلى الطبيعة . أما

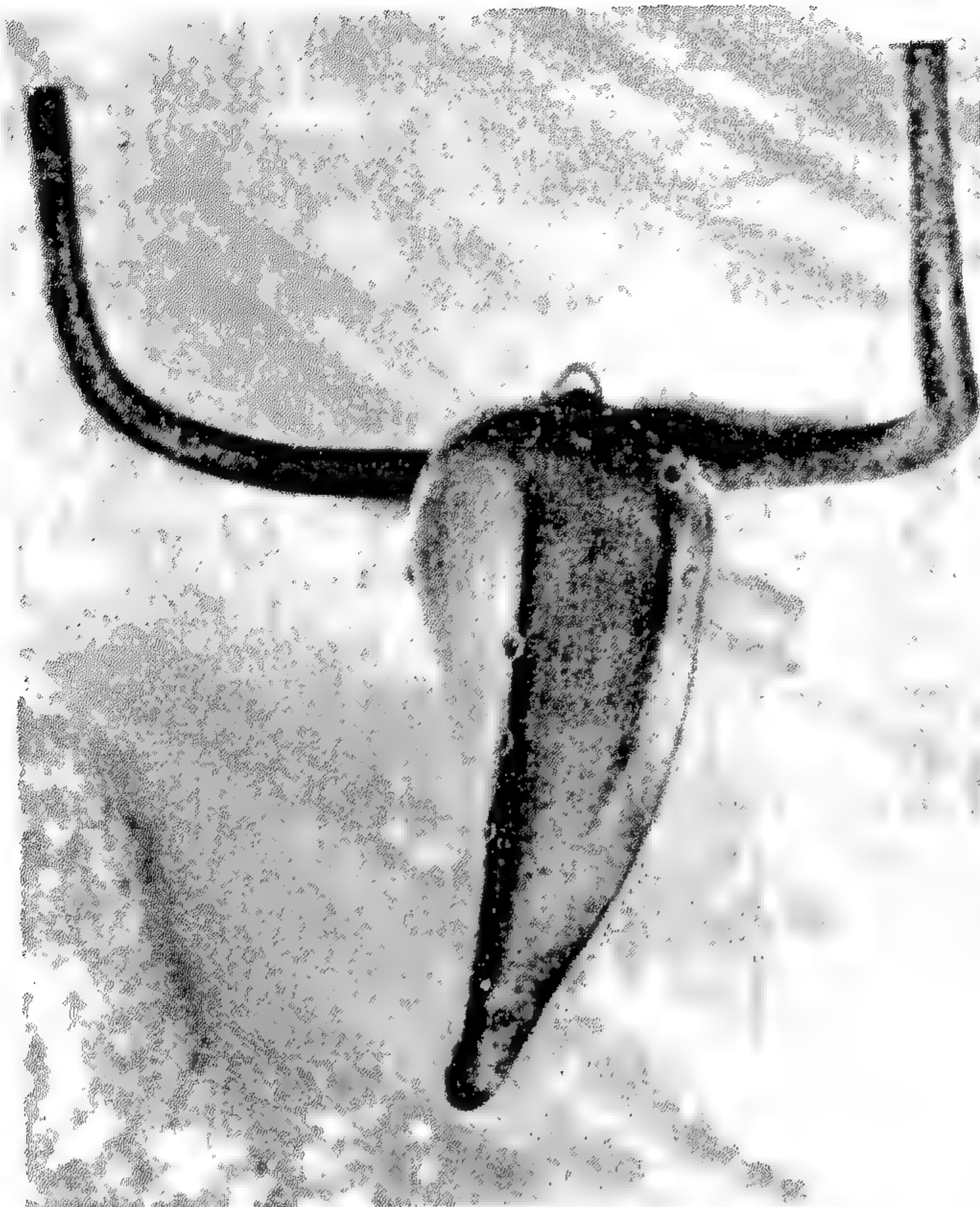
النظريات الإنفعالية التي تنظر إلى العمل الفني في صلاته بالتجربة الشخصية الانفعالية للفنان ، والتعبير عن ما يشعر به قبل ممارسته للتجربة الفنية . فتلك النظرية قد جمعت حولها الرومانسيين من الفنانين ، الذين هدفوا إلى إعادة الحيوية والتلقائية إلى الفن . وقد تميزت أعمالهم بالموضوعات غير المألوفة ، وبتصوير المعتاد ، أو حتى القبيح من الوجهة التعبيرية أو الأخلاقية . وهناك أيضاً النظريات التي تركز على عناصر المادة التشكيلية وتنظيمها ، وتنكر تدخل الدلالات ، التي تتعلق بالحياة ، في تفسير قيمة العمل الفني . وهكذا يفهم العمل الفني كموضوع مكتفى بذاته .

هكذا يتضح التنوع الشديد في المفاهيم التي تحدد ماهية الفن ، مع عدم الثبات في تحديده ، وأيضاً هناك أعمال الفن ، التي هي المادة الحقيقية للمفاهيم ، هي كذلك متنوعة ، كلاسيكية أو رومانسية أو تجريدية أو تعبيرية . وهنا يستوجب الأمر مراعاة ارتباط أى معيار فنى بالأعمال الفنية وبالتجربة الإبداعية ذاتها .

وكذلك لا يصح تجاهل الأعمال التي نراها تشكل سياق الفن عبر الزمان ، سواء في الماضي ، أو في الحاضر . ففي الحقيقة أن الفن سيظل دوماً يخلق كل ما يحيط بنا ، ويفتح الأبواب باستمرار على خبرات جديدة . ومن هنا يجبرنا على أن نعدل رؤيتنا . وليس معقولاً أن يكف الإنسان يوماً ما ، في المستقبل البعيد ، عن إنتاج أعمال الفن . فلكي يحدث ذلك لابد للجنس البشرى من أن يتخلص وقتذاك من حاجته إلى الفن . هكذا فقط

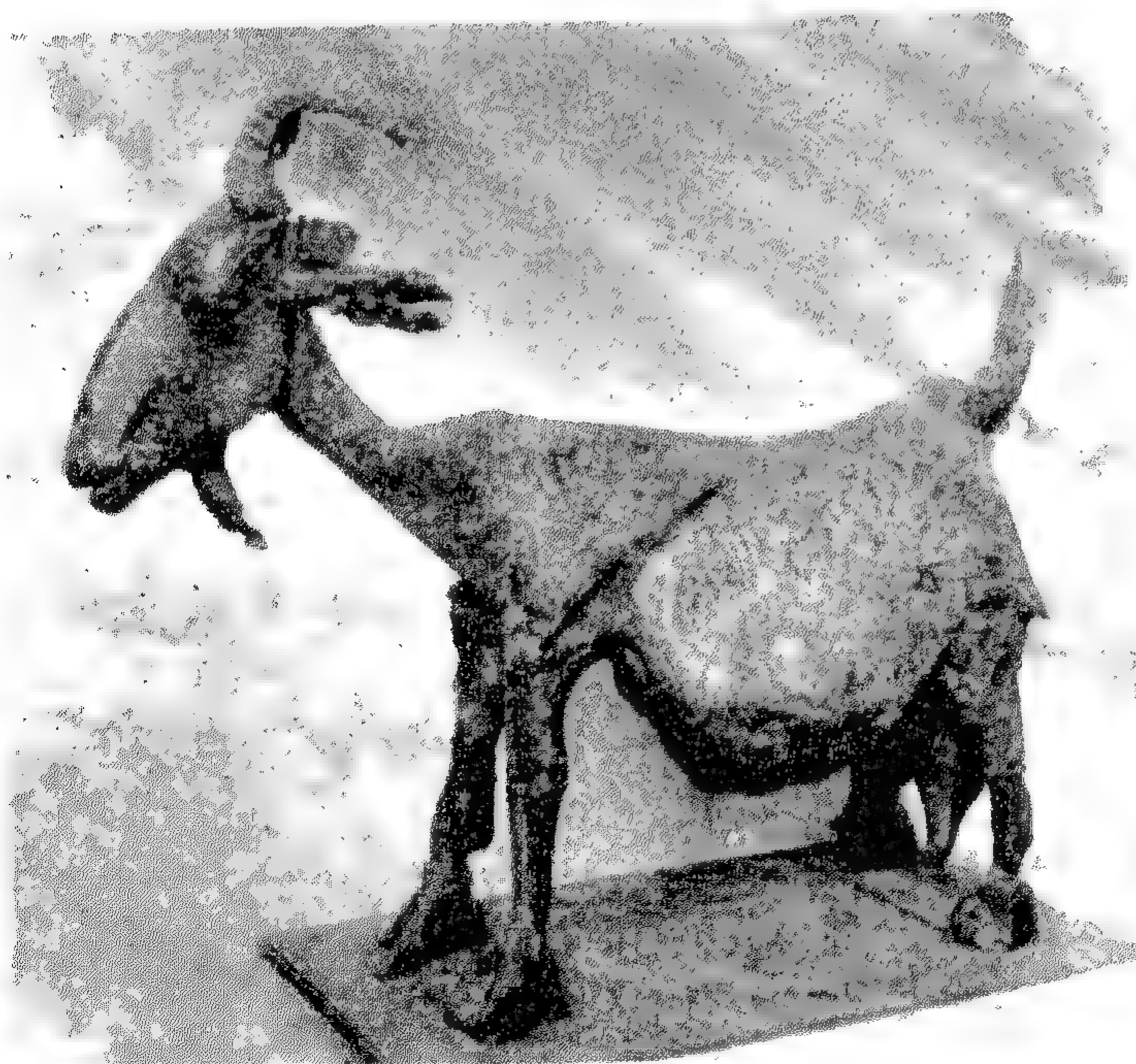
ستكون نهاية تاريخ الفن . وهكذا فقط ، سوف لا تكون هناك حاجة من الأجيال المقبلة إلى معيار نسبي لتقييم الفن . ذلك إذا ظلت المشكلة باقية حتى ذلك الوقت أو تعنيهم في الأصل . وهكذا سوف يكون موقفهم أفضل من موقفنا الآن تجاه الفن . وإلى أن يتحقق ذلك الإفتراض غير المعقول ، فإنه من الأفضل لنا أن نكون على وعى بأنه لايجوز تقدير جودة أعمال الفن ، بإستخدام المقاييس العلمية ، للأبعاد والمسافات . فلا يمكن تشبيه المعيار الفنى بأداة القياس المحددة للأشياء ، طولها أو وزنها ، أو حجمها . فليست للفن قواعد مثل تلك التى نعثر عليها فى العلم والتكنولوجيا . إذ ان مجال التجربة الجمالية فى الوجدان ، وليس المنطق والاستدلال .

ولكن اذا لم يكن فى مقدورنا التوصل إلى معيار ثابت لتقدير القيمة الفنية ، موثوق به ، فهل لانستطيع ، على الأقل ، ان نأمل فى إيجاد طريقة موضوعية يعول عليها ، نميز بواسطتها بين الفن واللافن ؟ ان ما نأسف له ، انه حتى هذا الهدف الذى هو أكثر الأهداف اعتدالا وتواضعا ، يثبت حقيقة الصعوبة التى تفوق طاقتنا . فإن صعوبة تعريف الفن تشبه صعوبة تعريف الإنسان . لقد حاولت دائرة معارف القرن العشرين ان تحل هذه المسألة ، فعرفت الإنسان هكذا : « الإنسان من الحيوانات الفقرية الثديية ذوات الرجلين، جلدة مغطى بوبر خفيف وشعره كثيف . . للإنسان رجلان ويدان» ، فهل هذا التعريف يكفى لتمييز الإنسان عن غيره من المخلوقات ؟! .



٤٠ - بيكاسو ، رأس ثور ،

تمثال تركيبي



٤١ - بيكاسو ، العنزه ،

من البرونز (١٩٥٠)

ان تاريخ التذوق الفنى الذى يعتبر جزءا من تاريخ الفن ، هو عملية نبذ أو اسقاط لقيم معترف بها وتتمتع بسلطة ، واكتشاف قيم أخرى جديدة ، أو إعادة اكتشاف قيم كانت مهمة ، أو كنا نغفلها . وهكذا يبدو الأمر ، وكأن القيم المطلقة فى الفن تراوينا ، وبالتالي يصعب ادراكها .

فى الواقع انه يسهل دحض أو إبطال العموميات التى تدور حول الفن . وحتى أكثر التصريحات ببساطة التى تفسر ماهية الفن تشتمل على ما يشبه الأفخاخ . ولنختبر الإدعاء البسيط ، الذى يقول : « **ان العمل الفنى يصنع بواسطة إنسان وليس بواسطة الطبيعة** » . وكان من شأن هذا التعريف ، على الأقل ، ان يزيل الغموض ، فيميز ما بين الحكم على ظاهرة العمل الفنى ، والتعامل مع الزهور ، أو قواقع البحر ، أو مناظر غروب الشمس ، كما انه يقدر فى العمل الفنى دور الصياغة والعملية الإبداعية . غير ان هذا التعريف لايفى بالحاجة ، بل انه غير مؤكد ، لأن الإنسان يصنع أشياء أخرى عديدة غير العمل الفنى . ومع ذلك يظل هذا التعريف صالحاً كنقطة بداية لتفسير الفن . ولكن بمجرد ان يطرح السؤال : ما الذى يقصد به «يصنع بواسطة» ؟ هنا تبدأ مصاعبنا . ولو أردنا ان نسهل مشكلتنا بالتركيز فى الأجابة على مجال الفنون التشكيلية ، فسنفسر هذه العبارة بأن الفن شىء مادي ملموس ينجز بواسطة يد الإنسان . ولكن أليس فى هذا التعريف شىء من ضيق الأفق ؟ وللتأكد من ذلك دعنا ننظر إلى « رأس الثور » التى انجزها بيكاسو ، فهى لا تتشكل من شىء أكثر من مقعد ومقود

دراجة قديمة . إذن ما معنى معيارنا فى هذه الحالة ؟ فالمادة المستخدمة هنا كانت قد صنعت من قبل شخص آخر غير الفنان . ولكن من العبث التمسك بأنه كان من الواجب على بيكاسو اقتسام مفخرة الصنع مع الصانع . لأن المقعد وكذلك المقود ليسا من أعمال الفن أصلاً ، وليس بوسع المرء ان يقر بهذه الأجزاء التى تشكلت فى تلك التورية البصرية ، كل على حده ، على أنها أعمالاً فنية ، ولكن بمجرد ان وضعاً معاً ، وبهذه الطريقة المتوحدة ، خلق شيئاً فنياً ، رغم ان الصنعة فيه بسيطة بصورة تدعو إلى السخرية . وهكذا تتطلب مسألة الإقرار بأشياء ، لايحتمل تجاهلها ، مثل « رأس ثور » بيكاسو على أنها أعمال من الفن ، يتطلب وثبة من جانب المخيلة .

ومن يتأمل إنجازات الفن فى العصر الحديث ، يجد أن العديد منها قد نفذ بخامات متنوعة ، وصلت إلى حد النفايات والقصاصات والأشياء الجاهزة الملتقطة ، والتى عثر عليها بطريق الصدفة . وقد أصبح الفنان الحديث يرى فى استعمال مثل هذه العناصر الجاهزة مايساعد على تنشيط العملية الإبداعية . واستفاد بيكاسو كثيراً من تقنية تجميع الأشياء الملتقطة ، مثل لعب الأطفال والأدوات المهملة ، والتى حولها إلى أنواع من الطير والحيوان . وقد بدت مثل دعابة مختلطة بقدر من التعالى .

ومنذ عام ١٩٣٠ أصبح بيكاسو يبتدع أعمالاً فنية من أى شىء . أما فى عام ١٩٥٥ فقد قام بصب تمثال من البرونز ، كان قد انجز نموذجاً له من الصلصال استخدم فى تشكيله قدر فخارى ، كما شكل فى الفترة ذاتها ظهر

عنزة من سعف النخيل ، أما ضلوع قفصها الصدرى فمن خيزران سلة .
وللفنان أيضاً تمثال عبارة عن امرأة تجر عربة طفل ، استخدم فى صنعها
مقلاة وطبق فرن .

ونفس الموضوعات التى تعتمد على ما يعثر عليه بالصدفة ، تمثل أحد
الاهتمامات الجانبية للسيرياليين . فهناك أشياء مثل قطعة حجر غريبة
الشكل ، أو قطعة خشب تأكلت بفعل أمواج البحر ، أو جزء من آلة خردة ،
كلها تنطوى على قوة إيحائية . وبمجرد ان يثبتها الفنان على قائم ، أو
يضعها فوق قاعدة ، فيعرضها بخشوع ، تكتسب قوة سحرية طاغية ، وقد
برزت تقنية الكولاج Collage فى مجال فن التصوير لأول مرة فى العصر
الحديث ، عندما استخدمها التكعيبيون حوالى عام ١٩١٢ ، فأدخلوا فى
صورهم الأشياء الجاهزة ، والتأثيرات الملمسية ، التى حصلوا عليها من
مصادر غير تقليدية ، مثل ورق الصحف ، وورق الحائط المنقوش ،
والأقمشة . وقد سمحت هذه التقنية بالحد الأقصى من الاختلاف فى
الخامات المستخدمة ، بأن تتحول بفضل المعالجات الخاصة التى يقوم بها
الفنان ، إلى تشكيل فنى متآلف ومنسجم . أما الأشياء الجاهزة التى يمكن
اعتبارها مجرد نفايات فقد وجدت لها هنا مكانا ، واكتسبت شخصيتها ،
التى تتضمن تحدياً للعديد من صيغ الأداء الشائعة فى مجالات الفن .
ويمكن ان نعثر أيضاً على أمثلة عديدة لمثل هذه النوعية من طرق التشكيل
فى أعمال الفنانين الدادائيين أمثال كورت شويترز Kurt Schwitters . أما

مارسيل دوشامب فكان قد عرض عام ١٩١٤ حامل قوارير معدنى على انه تحفة فنية ، بل وضع توقيعه عليه . وهكذا عثر جمهور ما بعد الحرب العالمية، التى تبددت أحلامه ، على مادة للتسلية تفرج عنهم همومهم فى معارض الدادائية ، بما تضمنته من مشاهد عجيبة وأعمال فنية غريبة .

والمهم فى هذه الحالة ان لانخلط بين إنجاز العمل الفنى بمهارة يدوية وانجازه بواسطة صناعة حرفية . فبعض أعمال الفن ، قد تتطلب قدرا أكبر من التدريب التقنى ، والبعض الآخر لا يحتاج إلى ذلك ، وقد نصح بأنه حتى أكثر المنتجات دقة فى حرفتها لاتستحق اعتبارها أعمالاً فنية ، إلا اذا انطوت على وثبة خيالية . ولنفرض ان هذه حقيقة ، فسنجد أنفسنا مرغمين ان نقر بضرورة ان تأخذ الصناعة الحقيقية للأعمال التجميعية مثل « رأس ثور » بيكاسو ، مكاناً لها فى عقل الفنان . ولكن الواقع ليس كذلك . فبيكاسو نفسه يصرح بقوله « اليوم قد رأيت مقعدا ومقود دراجة ، يشبهان تماماً رأس ثور ، ليس إلا » وهنا نلاحظ أنه لم يكن فى عقل الفنان أى عمل فنى قبل تنفيذه ، كما ان بيكاسو نفسه لم يكن سيرضى بمجرد وثبة من مخيلته يبدع من خلالها عمله الفنى . وعندما تصور توريته البصرية ، لم يكن على يقين من أن هذا التصور سيصبح عملاً فنياً حقيقياً ، حتى أنجزه بالفعل .

وإذا كانت الأعمال التجميعية والكولاجية التى استخدم فى إنجازها التكعيبيون والدادائيون الأشياء الجاهزة والنفايات ، وقد واجهت صعوبة

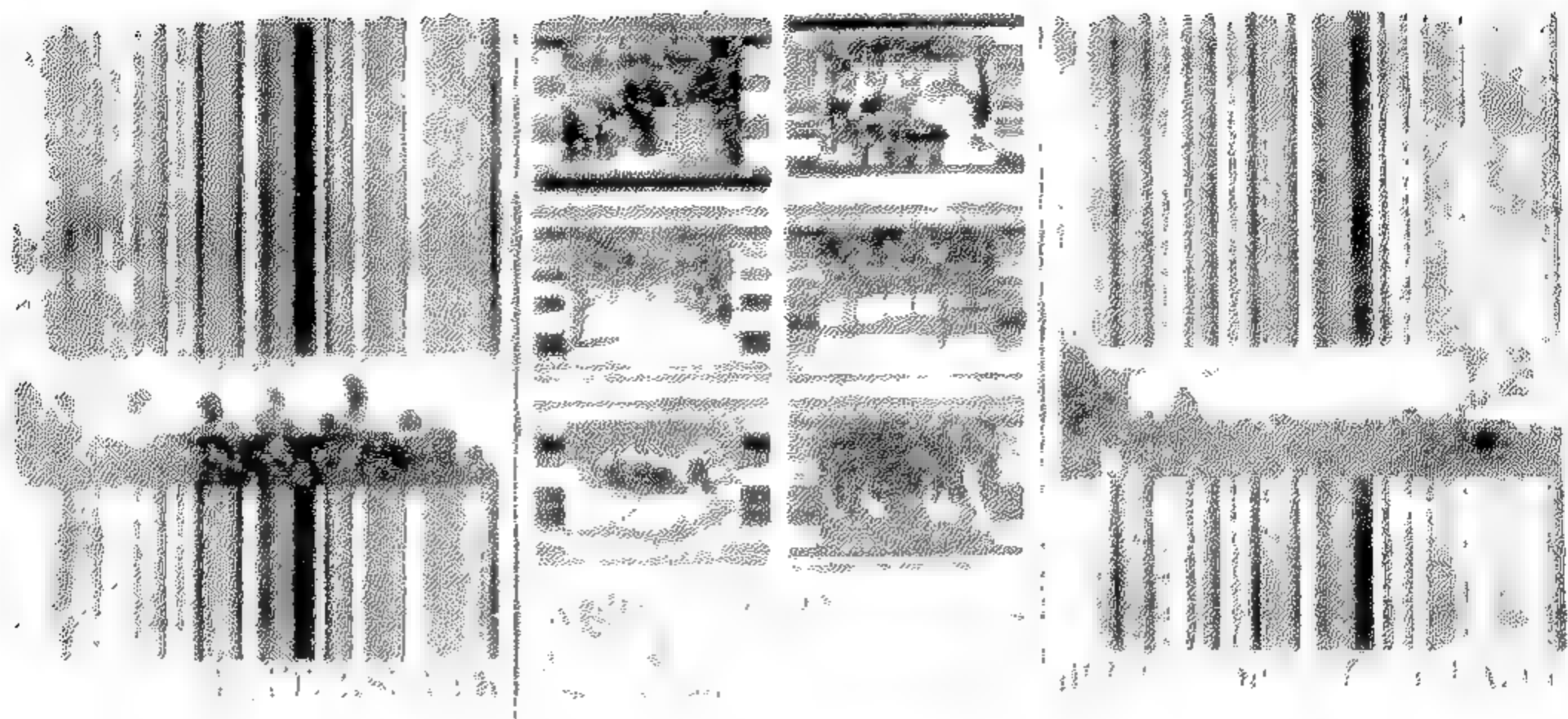
فى اقرارها أعمالاً فنية ، نظراً لبساطة مستوى الصنعة ، والمهارة الأدائية التى بذلها الفنان فى إنجازها . ولأنها تتحدى صيغ الأداء الشائعة والمعترف بها فى الأوساط الفنية فى وقتها . فماذا اليوم عن موقفنا من الأعمال الفنية التى انتشرت فى أنحاء العالم ؟ وما حكمنا عليها وهى التى لاتشتمل على « مادة ملموسة مصنوعة بواسطة يد إنسان » بالمعنى التقليدى ؟ . لقد استمرت التغيرات المدهشة فى اتجاهات الفن تتطور ، وأصبحت اليوم أكثر تعقيداً وتنوعاً ، مما كانت عليه فى عصر الدادائية والتكعيبية والسريالية . عندما استغنى الفنان عن الأشكال المألوفة للأداء ، وتحطمت الحدود بين الأشكال الفنية التقليدية ، ورفعت الحواجز التى تفصل بين الفنان والجمهور . وظهرت محاولة ادماج المشاهد كعامل فى إنجاز العمل الفنى ، منذ نشأت حركة « الفلوركسوس » التى تكونت فى أواخر الخمسينيات ، من عقدنا الحالى . وفيها ينجز العمل الفنى ويخرج إلى النور ، بفضل تأمل المشاهد ، واحساساته وفهمه وذاكرته ، وقدرته على التعبير . وهكذا أصبح المشاهد مساهماً فى كسوة البنية الأساسية للعمل التى وضع لها فنان الفلوركسوس رسماً هيكلياً . ومن هنا لم يعد أحد أعضاء الجماعة وهو فورستل ، من بين فناني الحدث التلقائى ، يصنع اللوحات المكتملة ، فالمهم عنده ، العمل ذاته ، وليست النتيجة . وفى الأساليب الفنية الجديدة اختفت الحدود الفاصلة بين الموضوعات والتماثيل والرسوم . وفى معارض باريس التى اقيمت فى بداية التسعينات ، ظهر اتجاه للعودة إلى المذاهب الواقعية الجديدة ، مصحوبة بالتكنولوجيا والكمبيوتر والفيديو ، التى أصبحت تستخدم الآن كأدوات تعبير فنية .



۴۲ - جیوفانی انسيلمو ، بدون عنوان (۱۹۶۹) ..

وقد قامت فى أشبيلية جماعة من الفنانين (١٩٩٢) تعرف بـ « وكالة السفر » بتقديم عمل فنى ، يجسد فترة زمنية قصيرة تتفاعل فيها الأحداث بمشاركة أعضاء من الجمهور . وهكذا ظهر العرض كورشة عمل مفتوحة للجمهور ، وفيه يرى الجمهور امكانيات لعدة خيارات .

وهناك اتجاه متزايد يتمثل فى الإستغناء عن إقامة عروض فنية بالمعنى التقليدى ، وتستبدل بنشر دعوة لأعمال حول موضوع محدد ، وبناء على ذلك تجرى ندوات فى موعد الإفتتاح حول هذا الموضوع . وفى منطقة جرين بوينت فى بروكلين ، أقيم « معرض » من هذه النوعية تحت مسمى « الحوائط الأربعة » وينصب هدف القائمين عليه على تبادل الأفكار بدلاً من تبادل « السلع الفنية » ، كنوع مختلف من الفهم لمهمة المعرض . أما معرض (مخزن للتبن) فى هويكين لوفت ، الذى أنتج عام ١٩٨٤ ، فقد تحول بعد إفتتاحه إلى منتدى ، اتخذ فيه المشاهد دوراً ، على قدم المساواة ، مع الفنان ، وهما يتبادلات الأحاديث حول الفن . وبهذا الأسلوب يتخلى الفن عن المفاهيم التقليدية للعرض من أجل التوصل إلى رؤية جديدة للواقع . واختصرت المسافة بين الفن والحياة ، بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر ، متضمناً كل العمليات الفكرية ، وليس له هدف غير الفكرة . ويتحرز الفن من المهارة الحرفية للفنان ، حيث تصبح الفكرة هى الهدف الحقيقى للفن بدلاً من الأثر الفنى . وقد أصبح الكلام عن الفن فى المذهب المفاهيمى يأخذ مكان الفن . وقد اقتصر معرض ليفركوسن على أفكار ، يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية ، وأوراق مطبوعة . وقد وضع



٤٣ - توم فيليبس ، مقاعد (١٩٧٤) .



٤٤ - آلان هاميلتون ، بناء تركيبي (١٩٨٦)

الفنان الأمريكى وينر بأن ما يهيمه هو ما كتب عن الفعل وليس تحقيقه . وقد انجز چيوفانى انسيلمو عام ١٩٦٩ ، عمله « بدون عنوان » ، فجمع فيه بين قطن خام وماء ودلو ، فى بيئة محدودة . ومن أعمال توم فيليبس لوحة «مقاعد» تعد مثلاً للأعمال الفنية فى مذهب الفن والفكرة .

وقد أرادت حركة الحدوثية happening ، التى ظهرت فى بداية الستينيات فى أمريكا ، التحرر من مختلف القيود فى العمل الفنى ، فرفضت الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون وبين الفن والحياة . وقد انتج ايف كلين من خلال أسلوب « الفن - العمل » art - Work باستخدام أى شىء يمكنه التعبير بواسطته عن أفكاره ، لوحات كبيرة تتشكل من مجرد الأثر الذى تتركه أجسام بشرية بللت بالألوان .

أما فن المينيمال Minimal art ، فأعماله ذات طبيعة بنيوية ، لا شخصية ، ويسعى إلى دراسة الظواهر بتصوير منهجى مصنف أو معد تبعاً لنظام يستخدم البنى الأولية . والفنان آلان هاميلتون بناء تركيبى أنجزه عام ١٩٨٦ تبعاً لمفاهيم فن المينيمال . وهكذا تكتفى باتريسيا جوهانسون فى عمل من أعمالها بأن تقسمه إلى قسمين طولياً بواسطة خط أسود . اذن كيف نستطيع الحصول على معيار فنى ثابت ، أو طريقة موضوعية موثوق فيها تعيننا على التمييز بين الفن واللافن ؟ . انها حقاً مسألة صعبة تشبه فى صعوبتها تعريف ماهية الإنسان . وكل محاولة تهدف إلى اصدار أحكام وقواعد عمومية حول الفن ، ستتهار أمام تعقد الظاهرة الفنية ، وتنوع مظاهرها . ولكن ورغم ذلك ، لاننكر أن تنوع المفاهيم والتفسيرات التى نحصل عليها من مختلف الرؤى الفنية ، من شأنها أن تعمل على توسيع نطاق معرفتنا ، وتزيد استمتاعنا بأعمال الفن تنوعاً وثراء .

الفن الإبداع

يعرف الفن عادة على أنه نشاط إبداعي ، ووفقاً لشروط طبيعة الشخصية المبدعة ، تنشأ علاقة دينامية بين الفن والإنسان . أما الصفات مثل : « الطلاقة » و « المرونة » و « الأصالة » ، فهي تعد من أهم المعايير التي تحكم على المستوى الإبداعي في الفن . وفي الحقيقة أن الغاية من ممارسة الفن ، تفهم اليوم على أنها تكمن في ابتداع الصور ، والأشكال الممتعة بصرياً .

وقد لجأ بعض الباحثين في العصر الحديث إلى استخدام المنهج التجريبي ، في محاولة وصف مراحل عملية الإبداع ، بعد ملاحظتها تحت ظروف مقننة ، ولذلك أجريت التجارب على فنانين متميزين ، بفرض متابعة عملية الإبداع ، في أثناء ممارستهم الفنية ، اعتماداً على الملاحظة المنهجية المضبوطة . غير أن كثيراً من هذه الاختبارات كانت تقضى على عنصر التلقائية ، نتيجة للممارسات المتعمدة ، التي يظهرها الفنان ، من أجل أن تلاحظ في ضوء الظروف المضبوطة . ففي معظم الحالات لا يتمكن الباحث من دراسة متغير أخضعناه للضبط التجريبي ، مثل الخصائص الذاتية . ومن المفترض هنا أن يثبت المجرب باقى العوامل التي يتضمنها الموقف التجريبي ، أو المحيطة به . إلا أنه في الواقع لا يمكن تثبيت سائر المتغيرات التابعة في التجربة ، أو يصعب تحقيق ذلك مما يؤثر قطعاً على سلامة التجربة .

هكذا كانت تجارب كاترين باتريك C.Patrick التي صممتها بفرض اختبار المراحل التي تمر بها العملية الإبداعية . فقد أظهرت بمنهجها الذي يقوم على تسجيل الإستجابات ، ضيق أفق ، فى تصور تلك العملية ، التي اصطبغت بصبغة أفتعالية ، وأتسمت بالإجراءات الإحصائية التعسفية ، وبالإعتماد على مفاهيم سابقة ، مما أدى إلى تبسيط مفهوم الإبداع تبسيطاً مفرطاً . أما جيلفورد Guilford فقد أنتقد دراسة الإبداع على أساس أنه يمثل نوعاً من التفكير الإنتاجى ، وأن الإنتاج الإبداعى هو النتاج الملموس للعملية الإبداعية .

والحقيقة أن معظم هذه الدراسات فى مجال الإبداع ، تستعين إما بالمعامل ، أو ببلغة الأعداد والإحصائيات . وكان قد بدأ الإهتمام بهذا الموضوع ، منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، عندما نشر العالم الإنجليزى فرانسيس جالتون F.Galton كتابه عن « العبقريّة الموروثة » ، الذى حاول فيه تفسير المشكلات النفسية ، بإستخدام الأساليب الإمبريقية المنظمة . ومن بعده العالم الفرنسى آرمان ريبو A. Ribot ، الذى قدم بحثه عن « الخيال المبدع » . وهناك دراسات تجريبية حديثة ، تهدف إلى تحديد ما يميز الأثر الفنى عن العناصر الأساسية العقلية والوجدانية ، التي تسهم فى النشاط الإبداعى . وقد توصل العالم الأمريكى ريموند كاتل R.B. Cattell ، فى دراساته التي تناولت التفكير الإبداعى من حيث علاقته بعدد من سمات الشخصية ، التي استنبطها: الحساسيه والوجدانيه والاكتفاء

الذاتى ، والميل إلى المغامرة الفكرية . وقد شجع فى دراساته على تنمية هذه السمات الوجدانية فى البرامج التربوية ، التى تهدف إلى تنمية القدرات الخلاقة ، والتى من شأنها فى المستقبل أن تدعم ممارساتهم الإبداعية .

المرونة *Flexibility*

وهناك عامل آخر كشفت البحوث عن أهميته فى العملية الإبداعية ، وهو عامل « المرونة » ، ويتمثل فى قدرة الشخص على إحداث تغييرات جزئية فى اتجاه سيره العقلى ، دون أن يخرج عن النطاق الذى يحدد وجهته ، تبعاً لطبيعة المشكلة وطبيعة الهدف .

وتفهم المرونة *Flexibility* كذلك على أنها عكس « التصلب » فى درجة من السهولة تعكسها الشخصية المبدعة عندما يكون باستطاعتها تغيير وجهة عقلية معينة . ويميل الفنان الذى يتمتع بخاصية المرونة إلى إعادة بناء عمله الفنى بسرعة مع المواقف الجديدة ، وذلك فى سياق العمل أثناء حل مشكلة فنية ، حيث يتغير الموقف باستمرار . فإن كل بقعة لونية جديدة ، تضيف تأثيرات من التفاعل البصرى مع كل الألوان والأشكال الأخرى ، التى قد أتخذت مكانها الملائم سابقاً .

وهناك مظاهر متنوعة للمرونة منها : المرونة الشكلية التكيفية ، والمرونة التركيبية التكيفية ، والمرونة التلقائية ، وتعنى الإبداع فى أكثر من إطار أو شكل ، فى تلقائية وتنوع ، وكذلك الإستخدام المتنوع وغير العادى للأشياء .

والأفكار العادية ، أو الميل إلى تحديد التفاصيل التي تساهم في تنمية فكرة أو شكل معين ، أو اكمال صورة ما . إن اضافة شكل جديد في لوحة ، وملاعمته مع الأشكال الأخرى ، أو دمج قطعة من الخشب أو الحجر في تمثال ، من شأنه أن يغير الواقع البصرى السابق . وبينما يتناول المصور ، أو النحات ، أو المعمارى شكلاً بالمعالجة أثناء سير العملية الإنتاجية ، يتغير التأثير التكويني ككل باستمرار . ويستوجب الأمر حينئذ ، تحول عقل الفنان أيضاً باستمرار ، من أجل التلاؤم مع وضع من أوضاع التغير في النشاط الإبداعي .

ومن مظاهر المرونة أيضاً القدرة على التحليل والتأليف ، وتعنى الميل إلى تفتيت مركبات قائمة بالفعل ، وتحويلها إلى وحدات أبسط ، يمكن إعادة تنظيمها بطريقة جديدة ، سواء في الواقع ، أو على المستوى الخيالى . وتسمح المرونة للشخص أن يظل عقله متفتحاً ، وبفضلها يقوم باجراء التغييرات والتعديلات في اللحظة الأخيرة ، حينما يكون العمل المنتج قد اكتمل . ويعنى ذلك غالباً ، طمس الجزء الذى كان « خاصاً » بذاته ، فبرز متناقضاً وغير متسقاً مع الكل .

ويستطيع الفنان أن يظهر مرونته بطرق أخرى ، عندما يكون في قدرته معالجة عدد أكبر من الوسائط ، ويمكنه بسهولة أن يحول ، أو يلائم فكرة ما ، فتتقابل مع متطلبات الوسيط الجديد . وفى فترة عصر النهضة الإيطالية ، كان شائعاً بين الفنانين ، مثل مايكل أنجلو ، وليوناردو دافنشى ،

وآخرين ، العمل بمرونة باستخدام مواد وسيطة مختلفة ، نحتية ، وتلوينية ،
ومعمارية . والحقيقة أن هناك من الفنانين الحديثين مثل دوميه daumie
(١٨٠٨ - ١٩٧٩) ، وديجا Degas (١٨٣٤ - ١٩٧١) وماتيس Matisse
(١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، وميرو Miro (١٨٩٣ - ١٩٨٣) ، وبيكاسو Picasso
(١٨٨١ - ١٩٧٣) ، كانوا على معرفة أفضل في مجال فن التصوير ، ومع
ذلك قد حققوا إنجازات رائعة باستخدام وسائط نحتية ، وكذلك ابدعوا
باستخدام تقنيات الحفر والطبع . كما لاعم كل من راوشنبرج Rauchenberg
(١٩٢٥) ، وجونس Johns (١٩٣٠) ، وفازاريلي Vasarely (١٩٠٨) ، في
تعبيرهم عن أفكارهم ، بين الوسائط التصويرية ، ووسائط الطباعة بالشاشة
الحريرية ، والطباعة الحجرية ، بل وأستخدموا أيضاً الوسائط الفراغية ثلاثية
الأبعاد .

ويتمكن الفنان المحترف ، الذي يتمتع بخاصية المرونة من الاستفادة
مما تقدمه له المصادفة الناشئة عن المادة الوسيطة من مميزات . وبدون هذه
القابلية المرنة على التغير من حالة التركيز الثابت على طريقة واحدة ، من
أجل التوصل الى الحل ، فسوف نشعرنا بالنتائج بحالة من الإحباط ، بل
وستفتقد باستمرار العديد من الحلول الأفضل . وكذلك تشير إمكانية
التحرك من طريقة العمل إلى أخرى بسهولة إلى توفر عنصر الطلاقة . وهنا
يستطيع الفنان التحول من مستوى المعالجات العفوية إلى الأخرى
المقصودة ، والمتأنية ، والأكثر عقلانية ، تبعاً لمتطلبات المشكلة التي أثرها
للحل . وأيضاً الشخص الذي يستطيع التعبير من خلال تنوع الأدوات

والحيل ، عن نفس الفكرة ، بمدى واسع من الحلول الفنية ، هو قطعاً يتمتع بمرونة . ومع ذلك فيمكننا مصادفة فنانين يميلون إلى الإختيار بعناية دقيقة وبروية ، فيحصرّوا أنفسهم في نظام معين من الأشكال ، وفي عدد من الإختيارات اللونية المحدودة . وعلى سبيل المثال هناك الفنان « بيت موندريان » (١٨٧٢ - ١٩٤٤) ، رائد التشكيلية الحديثة ، تتركب تكوينات أعماله من تعامد للخطوط الرأسية والأفقية ، ويلونها بمجموعة من الألوان المحدودة التنوع ، وقد اقتصرت على الأحمر والأصفر والأزرق والأسود ، كألوان أولية دون أن تمزج ، إضافة إلى الأبيض ، وذلك من أجل التعبير عن النقاء الجوهري ، وعن الحقيقة الدائمة في الطبيعة . على أساس أن العلاقات الرأسية والأفقية في أعماله ، هي أهم عناصر تنظيم القوى التركيبية في عضوية صورته ، وهي تماثل في جوهرها أساس تركيب الوجود . ومن أعماله لوحات عبارة عن مسطحج قسم بخطين أو ثلاثة خطوط سوداء ، تجسد معنى الزهد ، وتعكس احساساً بالعلاقات الشمولية والمتوازنة بشكل مثالي . وكان موندريان يقصد أخضاع تلك العناصر الثابتة للشكل واللون ، في حدود نطاق التأثير العام للوحدة الكلية للعمل الفني . وكذلك جوزيف ألبرز Josef Albers (١٨٨٨ - ١٩٧٦) حصر فنه في تصميماته المنوعة على شكل هندسي واحد ، هو المربع ، وذلك من خلال تشكيلات بصرية عديدة ، بدراسة الأثر الحركي للون . وقد رسمت هذه المربعات متتالية ، وتتبع نقطة مركزية واحدة ، من أجل أن توحى بالحركة ، فتنجّاز الألوان وتتالي المربعات ، وهكذا ينشأ الإنطباع بالمعنى والحركة

معاً . وهناك أيضاً الفنان فرانك ستيلا (١٩٣٦) ، أستخدم موضوعاً واحداً باستمرار ، وهو التركيب ذو الأشرطة المتوازية التي تغطي مساحة اللوحة بأكملها .

الطلاقة *Fluency*

ومن العوامل الأخرى التي كشفت عنها البحوث على أساس أهميتها في العملية الإبداعية عامل « الطلاقة » وهو يعنى أنه كلما زادت القدرة على إنتاج عدد أكبر من الأفكار في زمن معين ، كانت هناك فرصة أكبر للحصول على أفكار ذاتية قيمة . وقد استخلص الباحثون في هذا المجال ثلاثة أنواع رئيسية للطلاقة في السلوك الفنى الإبداعى من خلال قدرة الشخص على إنتاج أفكار عدة عن موضوع ، باللون أو بالصلصال ، أو بأى مادة بسيطة أخرى . وفى هذه الحالة يصبح الكم مهماً ، ولذلك يمكن أن تستخدم الأفكار التخمينية والتقريبية حول الموضوعات ، فى شكل الدراسات التخطيطية ، والملاحظات والرسوم ، تلك التى تنتج بوفرة ، من أجل الكشف عن عامل الطلاقة . ويتم فحص كل أبعاد معنى الموضوع ، وأيضاً تقدم العديد من الرموز المتأصلة والملازمة له فى تركيبات تأليفية مختلفة ، وعلاقات متنوعة . تلك هى طلاقة الأفكار والتعبيرات والإقترانات التى ترتبط بالموضوع الواحد . وخارج نطاق الفن ، يرتبط البحث فى موضوع الطلاقة بتقنية « العصف الذهنى » التى يشجع من خلالها التفكير فى الموضوعات على أستنباط أفكار حول الموضوع الواحد على قدر المستطاع ، فى زمن محدد . وهذه الطريقة

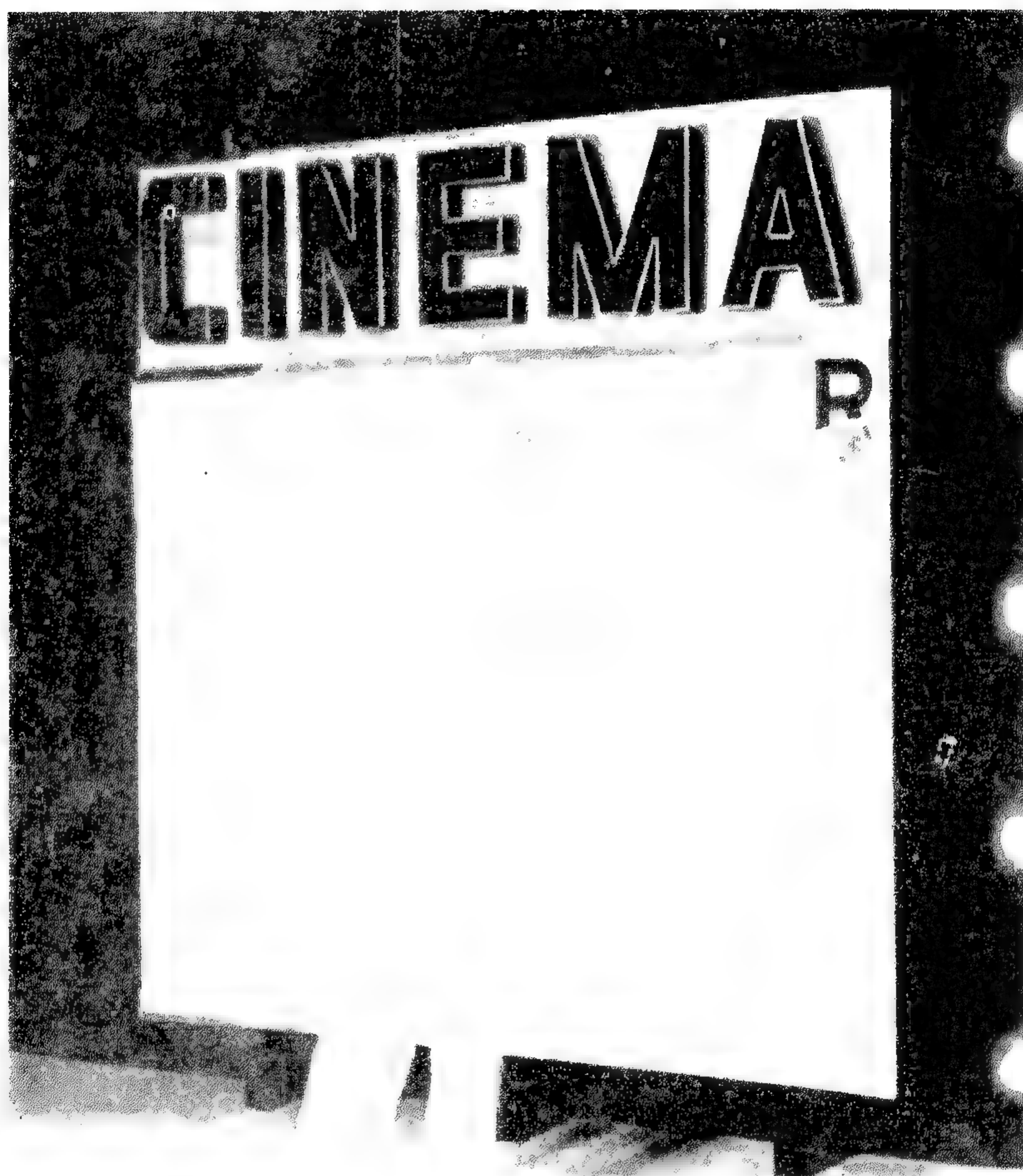
تقترح وجود رابطة إيجابية بين الكم Quantity ، والكيف Quality أما الذين يتذكرون أفكاراً مرتين أكثر ، فيحصلون على ضعف الأفكار الجيدة في نفس الزمن . وبالرغم من أننا أحياناً نعول كثيراً على مقدرة الفنان ، لكى تأتى بالعديد من الموضوعات الأكثر اختلافاً وتنوعاً، إلا أنه يمكننا اختيار العديد من أمثلة المصورين والمثاليين ، الذين قد أختاروا فى إبداعهم أن يحشدوا ذهنهم بعمق فى موضوع واحد ، يكررونه بإستمرار ، وعلى فترات زمنية طويلة . ومن أمثلة ذلك سلسلة لوحات جوزيف البرز المسماة « تحية للمربع »، وسلسلة لوحات « دى كونينج » De Kooning (١٩٠٤) ، التى ترسم صورة للمرأة ، وقد عزلت بعض التفاصيل عن البعض الآخر فى الجسم ، فى محاولة طمس الجسم ببقع الألوان ، تاركاً وميضاً يشير إليه بأسلوب تعبيري تجريدى ، وسيتطلب الأمر من أجل قبول فكرة مبتكرة وحيدة ، مقدرة الفنان على الرجوع الى نفس الفكرة أو الموضوع الأصل مرة أخرى ، من أجل تفسيره ، أو تقطيعه، حتى يتمكن من التوصل اليه بطريقة مختلفة . وإذا كان كم الإنتاج له علاقة بتصوير مدى توفر عنصر الطلاقة فى إبداعات فنان على مدى حياته الفنية ، فإننا نتذكر هنا ان هناك العديد من الفنانين الذين لهم أهميتهم فى مجال الإبداع الفنى ، إلا أنهم لم ينتجوا إلا عدداً قليلاً من الأعمال . إن انتاجية الفنانين على مر تاريخ الفن ، متنوعة بشكل كبير ، فمثلاً نجد إن إنتاج المصور فرمير vermeer ، وآخرين كثيرين قليلاً ، مقارنة بإنتاج بيكاسو مثلاً . إذن يجب أن تقدر القيمة الفنية للأعمال المنتجة وليس الكمية . وربما يرجع التنوع فى الإنتاج الفعلى إلى الاختلاف فى

الشخصية ، والأسلوب Style ، وطرق المعالجات ، والمواد الخام المستخدمة .
 وقطعاً يراعى أن لا تقتصر مثل هذه الدراسات فى موضوع الطلاقة على
 استخدام أعمال فنانين ينحصرون فى اتجاه فنى معين ، وبخاصة المذاهب
 التى تتبع أساليب المحاكاة للحياة والطبيعة بطريقة تسجيلية .

الأصالة Originality

وهناك أيضاً عامل « الأصالة » ، وهو من الموضوعات الأساسية التى
 تناولتها بحوث الإبداع ، حيث البحث فى خصائص الأثر الفنى الذى ينتجه
 الفنان المبدع ، وما يميزه عن الآثار الفنية التى لا تتصف بالأصالة . وكانت
 قد بدأت مثل هذه الدراسات بمؤلف رويس J. Royce الذى نشره عام ١٨٩٨
 عن الابتكار ، وقد استخدم فيه طرقاً تهدف إلى تنشيط الأصالة ، وذلك
 بزيادة قدرة الشخص على إنتاج أفكار جديدة لم يحصل عليها من الغير .
 فكان يطلب من الشخص الذى تجرى عليه التجربة رسم أشكال «أصلية»
 لاتشبه شيئاً مما رآه سابقاً أو يعرض عليه شكلاً مرسوماً ، ويطلب منه
 رسم أكبر عدد من الأشكال التى تختلف عنه . وذلك قد تكون له فائدة فى
 تنشيط الأصالة . وقد نشر حديثاً مالتزمان Maltzman ، سلسلة من
 الدراسات تدور حول ما يطلق عليه «التدريب على الأصالة» وتتخلص طريقته
 المنهجية ، فى توجيه ذهنه إلى عنصر التنويع والتجديد فى الاستجابة رداً
 على مثير واحد محدد . أما أوزبورن A.F.Osborn ، فقد نشر كتابه (١٩٥٧)
 حول «الخيال التطبيقي» ويقصد بعنصر الأصالة ، من ضمن عناصر الإبداع
 «طرافة الاستجابة» .

وتفهم الأصالة من خلال مبدأ احترام الاختلاف بين الأشخاص ،
وتقديره كميزة لها قيمتها ، والأصالة صفة مطلقة للفنان ، لأنها عنصر
أساسى تشتمل عليه الخاصية الإبداعية ضمناً ، وهو القابلية نحو أنتاج
أفكار غير مألوفة . فإذا استخدم الفنان أشكالاً غير مطروقة للتعبير ، وكذلك
بالنسبة للمادة الوسيطة ، فسوف يضمن تقديم مفاجأة تثير انتباه المشاهد .
غير أن الخاصية مفرطة فى اتساع معناها ، فتعريفها يشتمل على العديد
جداً من الاحتمالات المختلفة ، وبخاصة فى مجال التعبير الفنى . أما
الطريقة المقترحة للتعامل مع مثل هذه النوعية من المصطلحات ، فهى ان
نختار معياراً محدداً ، يمكن بواسطته ان تستثنى من جملة الأعمال اعمالاً
عديدة نظراً لأثر التشابه مع أخرى أنجزت من قبل ، فى مكان ما من العالم ،
وفى عصر معين . أن نشدان الأصالة فى الفن يمتد على مستويات
واتجاهات عدة ، مثلها مثل الإبداع ذاته . ولذلك تقديرنا لعنصر الأصالة فى
أثر فنى ، سيكون فى حدود الحكم « أكثر أو أقل أصالة » ، لأنه يصعب
العثور على « الأصالة » بشكل مطلق . فالإنسان ، وكذلك الفنان ، منغمس
ومشبع بثقافته ، والتي تتمثل فى مدى واسع من تراكم المعلومات التى قد
حصل عليها واختزنها ، وكذلك التى ماتزال تنتقل اليه . ولذا فإنه يصبح
من الصعب التحقق بالضبط من القدر الذى تأثر به التجديد الإبداعى ، أو
مادته أو المعنى الذى يشتمل عليه ، من المخزون المعرفى ، ومن الخبرة
الخاصة بثقافة فنان مجدد . ان الفنان الذى يرفض تماماً أى قدر من



٤٥ - جورج سيغال ، سينما (١٩٦٣) .

التأثير ، يحصل عليه من الخبرات ومن الثقافة ممن سبقوه ، فذلك يعنى أنه ينفى أى تقدم . وإذا فعلنا ذلك فسوف نجد أنفسنا باستمرار نعيد اختراع « العجلة » أو نعيد اكتشاف « النار » . أما الفنان فى القرن العشرين الذى يعمل فى ضوء ثقافة غنية بتنوعها ، لابد وأنه سيتخذ موقفاً أكثر عملية . فإذا لم يكن لعنصر الأصالة تأثير ، فسوف يبقى عنصر الحداثة الفنية الحقيقية هو المعيار الوحيد ، الذى يتم على أساسه تقدير منتجاته . وهنا علينا أن نطرح سؤالاً هاماً وهو : أين تنتهى المحاكاة وتبدأ الأصالة ؟ . فم منذ الخمسينيات من هذا العقد لم يعد هناك شىء أصيل تماماً . حتى أننا قد رأينا مؤخراً تماثيل عبارة عن نسخ جصية مصبوبة على نماذج بشرية ، على أنها من أعمال الفن التى اشتملت عليها قاعات المعارض . غير أن الشىء نفسه ينطبق على العديد من التماثيل الجصية فى قوالب لنماذج من النحت الاغريقى ، والتى تقف معروضة فى متاحفنا العالمية . وقد أمتلأت الرفوف فى مدارس تعليم الفن بالتماثيل الجصية المصبوبة على اجزاء من الجسم الإنسانى ومن المحتمل أن لا تكون التماثيل التى أنجزها جورج سيجال George Segal ، قد اعتمد فى تنفيذها على أشكال جصية مصبوبة على نماذج بشرية فى ملابسهم اليومية ، ونفس الشىء ينطبق على عمل اميل نولد بعنوان « أصدقاء » الذى نفذه عام ١٩٤٦ . ولكن على أية حال فإن مثل هذا النوع من التمثيل التقليدى ، تم استخدامه هنا على أنه شكل من أشكال الفن ، يعكس معنى الألفة ، كقيمة روحية من خلال صورة دقيقة تفصيلية للإنسان . وهناك أيضاً المنحوتات المصقولة التى أنجزها كلاس



٤٦ - اميل نولد - أصدقاء (١٩٤٦)

اولدنبرج C. Oldenburg ، وهى تدين بالكثير إلى جموع الحيوانات المحنطة والدمى المحشوة ، ولعب الأطفال . وكذلك فى النحت « الحركى » Kinetic ، نماذج تشبه الألعاب البخارية المتحركة . وأيضاً الأشياء الجاهزة التى تعد عنصراً أساسياً يميز أعمال فن الكولاج ، وأعمال النحت التركيبى التجميعى . مثل هذه الأشياء الجاهزة صنعت بواسطة شخص آخر غير الفنان الذى أخرجها فى هيئة أعمال فنية . وقد يرتبط مفهوم الأصالة هنا بتنظيم السياق الجديد الذى حصلت عليه المواد الوسيطة الجاهزة ، وبالعلاقات التى قد تواعمت معها .

ومن الصعب أن يقبل الفنان فى أى عصر أو فى أى مكان الإعراف بتأثيره بالفن ، أو الفنانين فى عصره ، أو بالتراث الفنى الذى أفرزته الثقافات السابقة ، وبالنسبة لبعض الفنانين تكون مثل هذه التأثيرات معروفة ، أو قد حدثت بالفعل بمعرفته ، وبالنسبة للبعض الآخر تكون مجهولة تماماً ، أو أن يكون لديهم قليل من الوعى بتأثير معين على عملهم الإبداعى . وهناك مقترحات قدمها بعض الباحثين فى مجال العملية الإبداعية تمثل طرقاً لتحديد صفة الأصالة منها :

- * القدرة على إنتاج الأفكار اللامألوفة بين الفنانين .
- * القدرة على جعل المستبعد وغير المباشر من الصلات ، يربط بين الأشياء والأحداث ، أو بين الإشارات والرموز والمعانى .
- * القدرة على أظهار المهارة فى الاستجابة .

الكشف عن الأصالة في صور منقولة

وهناك تعريف لـ « الأصالة » يشير إلى أنها خاصية تميز الفن art عن الحرفة Craft ، وهى التى تمثل معيار القيمة الفنية . غير أن القيمة الفنية يصعب تعريفها ، مثلها مثل مرادفاتها : الفريدة ، والجدة ، والحدائة ، والندرة ، التى لاتساعدنا كثيراً فى تحديد معناها .

وكل المراجع الموسوعية ، تخبرنا بأن العمل الفنى الأصيل ، هو الذى ، لا يكون صورة مقلدة أو منقولة Copy ، أو مستنسخ reproduction ، أو محاكاة Imitation ولكن فى حقيقة الأمر ، وكما رأينا ، أن الأصالة ليست خاصية نعثر عليها مطلقة ، وإنما هى فى غالب الأمر نسبية ، بل ليس هناك عمل فنى « أصيل » تماماً . وإذا أردنا أن نقدر عملاً فنياً على أساس معيار « الأصالة » ، فالأفضل أن لانهصر مشكلتنا فى تقرير ما إذا كان العمل قد أكتسبها أم لا . إذ أن مايشتمل عليه إنتاج القطاع الأعظم من الفنانين من الصور المنقولة ، والمستنسخات ، لا يخفى على أحد . فلو تم الحكم عليها من خلال المفهوم الشائع للأصالة . فمن الجائز أن تسقط . غير أنه ليس من المستحيل تماماً ، الكشف عن أصالة مثل هذه الأعمال ، رغم كثرة الصعوبات التى تعترض مهمتنا من كل جانب ، بدرجة لانطمح معها فى أكثر من استنتاجات تجريبية مؤقتة ، بل أحياناً ناقصة .

من الممكن أن تواجهنا مجموعة من التساؤلات المحيرة ونحن نبحث

مشكلة « الأصالة » ولناخذ مثلاً ، تمثال « سبيناريو » Spinario ، المصنوع من البرونز ، ومحفوظ بمتحف كابيتولين بروما ، والذي ظل يحظى بالتقدير الفني ، زمناً طويلاً ، على أنه من أعظم روائع الفن الأصيل في تاريخ النحت القديم ، حتى أيامنا هذه . إلا بين أوساط علماء آثار الفنون الكلاسيكية ، الذين درسوا موضوعه بعناية ، ودلوا على أن الرأس فيه مصبوب كجزء منفصل ، ومصنوع من معدن مختلف قليلاً . وهذا الرأس يبدو غير متلائم مع الجلسة الهادئة . كما نلاحظ فيه اختلاف تعبيرات سطوحه بعنفها وقساوتها عن نعومة الأشكال المنتفخة في باقى أجزاء الجسم . وبدلاً من أن يسقط شعر الرأس إلى الأمام ، قد سلك اتجاهها ، وكأن الرأس استقامت معتدلة على الجسم . ومن المرجح أن هذا الرأس كان مصمماً من أجل جسم آخر ، ومن المحتمل أيضاً أنه مأخوذ من تمثال آخر ، في وضع الوقوف ، يرجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد . أما جسم التمثال فلم يكن الفن الإغريق قد توصل بعد إلى طريقته في التعبير النحتي ، حتى بعد مرور أكثر من مائة عام تالية . وعندما يصبح المرء على علم بذلك ، فإن موقفه تجاه تمثال سبيناريو Spinario قطعاً سيتغير ، وبشكل حاد . فقد كنا ننظر إليه ، منذ زمن ليس ببعيد على أساس أنه تمثال واحد ، ووحدة مؤتلفة . ولكن بعد ذلك عرفنا أنه مجرد تدامج غير متلائم إلى حد ما ، لقطعتين جاهزتين . ولما كان جزءا التمثال مقطوعين من عمليتين فنيين منفصلين ، فهما لذلك لا يشبهان القطعتين المنفصلتين في تمثال « رأس الثور » لبيكاسو . لأن القطعتين الأخيرتين لا يمثلان في ذاتهما أعمالاً فنية ، فهما مجرد مقعد



٤٧ - تمثال سبيناريو ، من النحت الكلاسيكي القديم .

ومقود دراجة ، عثر عليهما صدفة ، غير أنهما عندما أضيفا لبعضهما البعض تشكل كل جديد ، أكثر من مجرد جمع للجزئين ، وهذا ما لم يحدث في تمثال سبينااريو ، الذي لا يرقى وبسبب ذلك إلى مستوى الإنجاز الإبداعي . ولانعتقد أن الفنان القدير الذي صنع جسم التمثال ، كان يود تشجيع فكرة المزاوجة بين الجسم الذي صنعه ورأس التمثال المنزوع من تمثال آخر . وهناك افتراض بأن عملية الدمج قد حدثت في وقت لاحق ، قد يرجع إلى العصر الروماني ، على اعتبار أن الرأس التي ثبتت كانت عوضاً عن الرأس الأصلية التي وقع بها ضرر . ومن الممكن أيضاً أن الرأس والجسم قطعتان أصليتان ، ترجعان إلى القرن الخامس أو الرابع قبل الميلاد ، والإحتمال الآخر أنهما استنساخات أو اقتباسات رومانية . كل هذه الإحتمالات يمكن اختبار مدى صحتها بالمقارنة بأعمال برونزية قديمة ، أقل إبهاما ، ولكن إلى أن نفعل ذلك ، فإن الحكم بدرجة الأصالة الفنية في تمثال سبينااريو سيظل على الأرجح قضية غاية في الغموض .

عادة يعرف الناسخ على أنه حرفي متفان في عمله بأمانة ، وليس فناناً . وينظر إلى ناتج عملية الاستنساخ على أنه عمل حرفي ، أقل درجة من العمل الأصلي ، بل ويفتقد إلى فكرته .

ولكن ما حكم الفنان الكبير إذا قام بنقل أعمال فنان آخر ؟ . لمناقشة هذا الموضوع يمكننا أن نفحص رسما للفنان البرخت ديورر Albrecht Durer ، كمثال في صلب قضيتنا . فالعين الخبيرة ، لاتخطيء في أن رسم

« معركة آلهة البحر » الذى أنجزه هذا الفنان ، هو ليس فقط صورة منقولة موقعة بريشته ، وإنما سيتضح لها أيضاً أن لتصميم العمل كله طابع مختلف تماماً عن الروح التى تسود أسلوب باقى إنتاج ديورر فى نفس الفترة . ونستطيع تحديد المصدر الذى أخذ عنه الرسم ، فالأصل رسم للفنان الإيطالى اندريا مانتيجنا Andrea Mantegna ، ويتميز بفرادة فنية طاغية . ولم يكن رسم ديورر فى الحقيقة ليسمح لنا أن نحدد بثقة ، ماذا يمثل عمل مانتيجنا بالنسبة لرسمه . هل خدمة كنموذج (موديل) ؟ وكيف تصبح الصورة المنقولة أصيلة ؟

قد يكون للنقل فائدته ، كطريقة للحصول على استبصار أفضل عن الطبيعة المميزة فى عمل فنى بارز ، لوحة أو تمثال . وبمقارنة رسم « ديورر » بمحفورة « مانتيجنا » سيدهشنا كيف كان رسم ديورر ، رغم تتبعه لتصميم رسم مانتيجنا تفصيلاً بتفصيل ، فإنه قد احتفظ إلى حد ما ، بقيمته كعمل له استقلالته . إذن هل يتسنى لنا حل هذا التناقض ؟

فى الحقيقة ان استخدام ديورر لمحفورة مانتيجنا كنموذج لرسمه ، لم يكن بهدف النقل بالمعنى الحرفى . إذ لم يحاول الفنان التوصل بالرسم إلى إنتاج نسخة ثانية ، مطابقة للأصل ، وإنما كان يبدو وكأنه يتعلم من خلاله تعلماً ذاتياً . فيتأمله بالطريقة نفسها التى يتأمل بها أى شىء فى الطبيعة ، يريد أن ينقل عنه بدقة ، ولكن بإستخدام الإيقاع الخطى الخاص به والذى يتميز بتفرده ، بل لا يضاويه خط فنان آخر . وخلاصة القول ، أن الرسم

المنقول هنا كان عملاً فنياً آخر . فلقد استطاع ديورر أن يعطنا وجهة نظر غاية فى الأصالة ، عن فن مانتيجنا ، جسدها من خلال فرادته الفنية ، فلم يكتفى بنقل المظهر السطحى للعمل ، أو بنقل طريقة تنفيذه ، أو صفاته النوعية الكامنة ، من أجل ان يضمها إلى رصيد عمله ، وإنما الذى حدث بالفعل هو أنه اعتبر عمل مانتيجنا وسيلة لإنعاش خياله الإبداعى . فلم يمارس العمل من خلاله بآليه ، أو بدون تفهم أو تفاعل ، ولذا لم يفتقد عمله لقيمته .

مهما بلغ النقل الآلى ، الذى ينتج عنه مجرد نسخة طبق الأصل ، من مستويات الجودة ، فسوف يخلو العمل من أى إبداع . ولو أن عملية النقل ترقى أحياناً إلى مستوى الأصالة الفنية ، إذا استطاع الناقل ان ينفذ خلال العمل فيضيف شيئاً من شخصيته ، وحسه ووجهه نظره ، بعقليته المجددة .

كذلك الفنان الإيطالى « جوليورومانسو » نقل لوحته « اسطورة ميركورى وجوبتر » عن لوحة الفنان « بترو سانتى بارتولى » Pietro Santi Bartoli ، وأيضاً « تيودور جيريكو » قد اقتبس شخصية رئيسية من لوحة الفنان رافائيل تعرف بـ « البنائين » . لقد كان يود برسمها ان يكشف عن البناء الجسمى للشخصية بعناية . وبمقارنة العاملين نكتشف مقدرة جيريكو على تحليل كتلة الجسد وتفاصيله . وقد أضفى عليها معنى الصلابة ، وأكد فيها على التعبير والحركة .

ان ملاحظة وجود علاقة وثيقة بين عمليين فنيين ، ليست حالة نادرة الحدوث ، مثلما يعتقد البعض ، فعادة تكون هذه الرابطة أقل وضوحاً .

ولوحة « الغداء على العشب » التى أنجزها ادوارد مانيه Edouard Manet (١٨٣٢-١٩٨٣) عام ١٨٦٣ تصور موضوعاً معاصراً ، عرفنا مؤخراً ان فكرته مأخوذه عن لوحة « اللحن الريفى » (١٥٠٥) للمصور « جورجىونى » .

وكذلك تكوين اللوحة يشبه الطريقة الإنشائية التى اشتهر بها رافائيل ، فى لوحته « أوليمبيا » (١٨٦٣) . أما عندما عرضت لوحة مانيه لأول مرة ، فإنها بدت عملاً ثورياً ، بل كانت سبباً فى نشوب خلاف ، على اعتبار أن الفنان قد تجاسر بعرضه صورة لإمرأة شابة عارية ، وسط طبيعة غناء ، فى مواجهة رجلين بملابسهما الرسمية . وفى حقيقة الأمر أن مثل هذه المقابلة بين الوضعين المتناقضين فى الحياة الحقيقية ، قطعاً سيواجه بهجوم وانتقاد من الناس . وقد يظن البعض أن مانيه ، قد تعمد ان يمثل بهذه الصورة حدثاً فعلياً . ولكن مؤخراً اكتشف مؤرخو الفن مصدر هذه الشخصيات التى صورها مانيه . فهناك محفورة للفنان رافائيل ، تصور آلهة اغريقية قديمة ، قد استفاد مانيه من خطوطها المحيطية الرئيسية ، بينما ترجم الشخصيات فى لوحته بصيغ عصرية ، فأضفى عليها طابعاً من طرازه ورؤيته المستحدثة . وقدم تفسيراً إبداعياً معاصراً لفكرة قابلة للعطاء بحيوية متجددة ، من خلال عدد آخر من الوثبات الخيالية المستحدثة . ولقد أدرك معاصرو مانيه تلك الحقيقة ، ولذلك بدت لهم لوحته كنوع من المكاشفة بالمحظور . أما الآن فترفرف ظله رافائيل لترعى مانيه ولوحته فى مواجهة

أى إنتقاد . وبعد ما تمر الصدمة الأولية من الشعور بالغيط من قبل الجمهور المتحفظ ، سيتمكن البعض من تمييز الإقتباس المختبىء وراء مظهر تلك الشخصيات . ورغم التأثير العام للوحة الذى يضىفى على الشخصيات مظهراً ملفتاً وهيئة غير محتشمة ، إلا أن ذلك لاينقص من تقديرنا لأصالة اللوحة . وبالفعل مانيه مدين لرفائيل ، غير ان طريقة مانيه فى استحضار عمل قديم كان منسيا ، يعيد فيه الحياة ، هو فى ذاته يعد عملاً أصيلاً وابداعياً . بل أن صورة مانيه هى لوحة غاية فى الأصالة وفى العصرية ، فى روحها وتعبيرها على السواء . وقد اندمجت فى هذه اللوحة التقاليد مع الإدراك المتفتح للحياة المعاصرة . وتآلفت المقدرة على التكيف مع الظواهر الإعتيادية مع نضارة الإحساس . وهكذا يكون مانيه قد وفى دينه .

التقليد الفنى ووثبات الخيال

ولما كانت لوحة مانيه لاتقودنا فقط إلى عمل رافائيل ، بل ترجع بنا إلى أعمال مشابهة من العصر الرومانى ، مثل النحت البارز المشهور لآلهة النهر . من هنا يمكن أن تشكل الأعمال الثلاثة لمانيه ورافائيل والعصر الرومانى ، حلقات ثلاثة فى سلسلة من الروابط التى تصل بين الماضى البعيد مع المستقبل . بل ان لوحة « الغداء على العشب » قد أصبحت بعد ذلك مصدراً ملهما للعديد من الأعمال الفنية الحديثة . اذ قام بيكاسو عام ١٩٥٤ بعمل دراسات عليها . فبيكاسو هو فنان آخر اعتاد أن ينقل عن لوحات فنانين آخرين ، غير أنه كان يفعل ذلك بعقلية الأستاذ الخبير ، فيفسر

الحقائق البصرية التقليدية برؤية معاصرة متفردة . وبذلك استطاع ان ينتقل بعمله من مرحلة النقل إلى مرحلة الإبداع . وقد استخدم في معالجته لأعماله تقنية التصيق (الكولاج) فكان يتعامل مع عناصر أعماله على أساس أنها أشياء جاهزة ، يلتقط منها ما يناسب السياق التأليفى الجديد . ولوحته «فتيات على شاطئ» نهر السين» قد استعار عنوانها من لوحة كوربيه التى صور فيها فتاتين فى وضع استرخاء وكسل بواقعية . أما لوحة بيكاسو فتصدم المشاهد ، منذ الوهلة الأولى ، بأنه أمام لوحة وليس أمام « واقع » ، لأنه استغنى عن منهج كوربيه الواقعى ، واكتفى بقرابة شبحية بالموضوع ، فبالغ فى استطالة مساحة اللوحة ، من أجل أن يؤكد على معنى الإسترخاء . ولكن الخطوط المتشابكة والمتصادمة لم تسمح كثيراً بترسيخ مثل هذا الإحساس . فكان موقف بيكاسو من فن كوربيه ، وهو موقف الناقد ، الذى استطاع ان يقدم بديلاً معاصراً مبتكراً ، بأسلوب تكعيبى ، استبدل فيه الطابع السكونى فى لوحة كوربيه ، بحركة صاخبة وعنيفة . ويمكن تشبيه ما حدث هنا بإحدى المنازلات التى جرت بين المذهبين ، التكعيبى والواقعى . نتج عنها عملان بدلا من عمل واحد . فإن الخلق الفنى يتبدى فى مدى السهولة التى يشعر بها الفنان أثناء نشاطه الإبداعى ، وبخاصة عندما يقوم بعملية إعادة ترتيب العناصر السابقة فى تجاربه الفنية فى صياغة جديدة .

ان معظم أعمال الفن هى بمثابة حلقة فى السلسلة التى تربطها بأسلافها . وتصنع جميع السلاسل مع بعضها شبكة متناسجة . يحتل كل

عمل فيها مكانته الخاصة المتميزة ، داخل ما يعرف بـ « التقليد » . ويقصد بالتقليد Tradition ، الذى يتضمن معنى ان « الأصالة الصرفة غير ممكنة » ، الأرض الصلبة التى يقفز من فوقها الفنان وثبته الخيالية . والمكان الذى سينتهى به الأمر إليه ، سوف يشكل حينئذ جزءاً من النسيج المتشابك ، ويصبح نقطة انطلاق لوثبات أخرى . ويصبح النسيج المتشابك من التقاليد ضرورياً سواء كنا على وعى به أو لم نكن ، فهو يمثل الإطار الذى لابد منه فى عملية تكوين أراغنا عن أعمال الفن ، ومن خلاله يمكن تقدير درجة أصالتها .

وينوه هنرى ماتيس Henri Matisse (١٨٦٩ - ١٩٥٤) بنبوغه الإبداعى ، وفرادة أسلوبه ، إلى أهمية أكتساب الإطار فى تكوين الشخصية المتفردة . فيخبرنا بأنه رغم دراسته لتقنيات الرسم والتلوين ، تبعاً للتعاليم الأكاديمية ، حيث اجتهد فى اقتفاء آثار تعاليم أساتذة عصر النهضة ، وسعى إلى محاكاة طريقتهم فى صياغة الأشكال والحجوم ، إضافة إلى تأملاته الذاتية ، فإنه جاء يوم اعتمد فيه على نفسه ، عندما أدرك ضرورة نسيان مثل هذه الأساليب أو بالأحرى عندما تفهمها بطريقته .

ان النقل عن أعمال الغير لا ينقص من قدر الأصالة فى الفن ، ذلك إذا استطاع الفنان أن يضيف إلى ما ينقله حيوية ولون خاص ، وهكذا حينما نسخ « فان جوخ » Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) عملاً من أعمال « ميليه » Millet (١٨١٤ - ١٨٧٥) ، وكذلك اعمالاً لديلاكروا ، ورمبرانت ، استطاع

ان يضع توقيعه على منسوخته ، ويكل شجاعه . إذ أنه أضفى على منسوخته طابعاً من أسلوب معالجته اللونية ، ومظهراً ملمسياً متميزاً ، فحول العمل المنقول إلى عمل فنى له قيمته وأصالته .

الأصالة بين الجميل والنافع

وإذا كانت الأصالة Originality تعرف أحياناً على أنها الخاصية التي تميز الفن عن الحرفة ، فإن مفهوم التقليد Tradition يعنى الإطار الذى يحدد مدى أصالة العمل ، على أساس أنه العامل المشترك الذى يجمع بين الفن والحرفة . فكل فنان ناشئ يبدأ أولاً فى الظهور على مستوى الحرفة بمحاكاة أعمال الفن الأخرى . ومن أجل أن يستوعب طريقتها ، ليضمها إلى رصيده حتى تتسع دائرة خبرته . وبهذه الطريقة ، فإنه بالتدريج يحصل على موضع أو مكانة ثابتة . ولكن بالموهبة الصادقة وحدها يترك الفنان الناشئ مرحلة التأهل التقليدية هذه ، ويتحول فى اتجاه الإبداع الحقيقى فى مجاله الخاص . ورغم كل ذلك فليس هناك من يستطيع معرفة السبيل إلى الإبداع ، وإنما بإمكانه فقط ان يخبرنا كيف السبيل للمضى عبر بواغث الإبداع . وإذا كان يتمتع بالموهبة Talent فسوف يتوصل فى نهاية الأمر إلى انجاز شئ حقيقى . أما ما يتعلمه المبتدئ . أو تلميذ الفن ، فهو المهارات والتقنيات ، والطرق المعترف بها فى الرسم ، والتصوير والنحت والتصميم ، كما يتعلم أيضاً الطرق الراسخة فى مجال الرؤية . وإذا شعر المبتدئ بعدم توافق موهبته فى مجالات الرسم والنحت والعمارة فمن

المناسب له ان يتجه إلى مجموعة المجالات التخصصية ، التي تعرف «بالفنون التطبيقية» Applied art ، حيث سيتفاعل بشكل مثمر . فقد يصبح رساماً توضيحياً illustrator ، أو مزخرفاً ، أو مصمماً للمنسوجات ، أو للأثاث ، أو للإعلانات . وكل هذه الأعمال تقف ، إلى حد ما ، بين الحرفة الفنية ، والحرفة « المحضة » . ومن هنا فهي تتيح مجالاً لإظهار شيء من الأصالة ، من جانب المهنيين الأكثر طموحاً وهممة . ولكن في مثل هذه المجالات يمكن أن تحبط فيض الجهد الإبداعي عوامل مثل : أسعار المواد الخام وتوفرها ، أو عمليات التصنيع ، أو المفاهيم والآراء الشائعة ، عن ماهية « النافع » و « المفيد » و « المناسب » أو « المستحب » و « المرغوب » فإن الفنون التطبيقية تتشابك بعمق أكثر بحياتنا اليومية ، ولذلك ، ويمثل ما يوحى إسمها فهي تجعل النافع جميلاً ، وله أهميته كعمل فريد . وليس هناك أدنى شك في أن التطبيق يبقى ليس فناً خالصاً ، ومع ذلك فإننا نواجه صعوبة في تدعيم هذا التمييز بين الجميل والنافع . إذ أن ، فن التصوير كان في العصور الوسطى ، مثلاً ، من أجل خدمة أغراض تطبيقية ، على مدى واسع . فقد كانت مهمة المصورين تزيين السطوح التي تخدم أغراضاً أخرى نفعية ، مثل جدران العماير ، والنوافذ ، والأثاث ، وصفحات الكتب . والشئ نفسه ينطبق على معظم أعمال النحت التي أنتجت في العصور الوسطى والعالم القديم . فكانت الأواني الإغريقية من الخزف ، تزخرف أحياناً بواسطة الفنانين المشهورين بإقتدار رائع . كما أنه في مجال الفن

المعماري ، ترفع الحواجز التي تميز بين الجميل والنافع ، عند تصميم أى مبنى معمارى ، وتنعكس عادة التحديدات الخارجية التي تفرضها عليه ظروف خطة البناء ، ومستوى أسعار المواد الخام ، والتقنية ، والأغراض النفعية للمبنى . وفى الحقيقة ان العمارة « المحضة » ، قطعاً هي عمارة خيالية ، لأن العمارة تعرف عادة على أنها فن تطبيقي ، ولكنها أيضاً فرع رئيسى من فروع الفن ، فى مقابل الفنون الأخرى التي يطلق عليها « الفنون الصغيرة » .

وقد يميل الجمهور من غير المتخصصين إلى التسليم بمبدأ التمييز بين الجميل والنافع إلى أبعد الحدود . ولأن الفن فى حقيقته نشاط إنسانى ، معقد وغامض من وجوه عديدة . ولذلك فهو يسمح فقط باستنتاجات جزئية تجريبية مؤقتة بل وجريئة متميزة . والمشاهد المبتدئ يأخذ كل ذلك على أنه يرسخ اعتقاده الخاص بكونه « لايعرف شيئاً عن الفن » . وفى الواقع أنه ليس هناك من لايعرف شيئاً عن الفن ، ذلك إذا استثنينا الأطفال ، والمصابين عقلياً . فلا مفر من معرفة شئ ، بنفس القدر الضئيل الذى نعرفه جميعاً عن السياسة ، والإقتصاد ، ذلك القدر الذى نحصل عليه من خلال ممارساتنا فى حياتنا اليومية . والفن كذلك جزء من نسيج الحياة الإنسانية ، نتقابل معه فى كل وقت ، حتى لو كان احتكاكنا بهذا الجزء محدوداً ، من خلال المجلات وأغلفة الكتب ، والإعلانات ، والنصب التذكارية ، والمباني التي نحيا فيها . ومن المؤكد ان معظم هذا الفن ، وإلى حد ما ،

مزجى وزائف ، أو هو فن « ثالث يد » أو « رابع يد » ، وخلاصة القول « فن مبتذل » ، فقد افتقد طلاوته ، بالتكرار المستمر ، وممثلاً لأدنى طائفة من الجمهور الذى يشكل الذوق العام ، ولما كان هذا النوع من الفن هو الوحيد الذى يختبره معظم الناس ، فهو عموماً الذى يشكل أفكارهم عن الفن .

وحيثما يصرح هؤلاء ، بأنهم « يعرفون ماذا يحبون » ، فإنهم يقصدون فى الحقيقة أن يقولوا « أننا نحب ما يماثل الأشياء التى نتألف معها » . ولكن مثل هذه الإختيارات ليست مطلقاً ، إختياراتهم الشخصية ، وإنما تفرض عليهم بالعادة ، ومن خلال الظروف . فعندما يكتفى الشخص بحب ما يعرف ، ويلهى ذهنه عن ما لا يعرفه ، فإن تلك هى صفة المرء الذى اقترب من سن الشيخوخة ، والذى يميل دائماً للإعتقاد فقط فى الماضى ، فيصفه بـ « أيام زمان الحلوة » . أما المستقبل بالنسبة لمثل هذا الشخص فهو محفوف بالمخاطر . ولكن ما الذى يجعل العديد منا نرغب فى التعليق بوهم صنع الإختيار الشخصى فى الفن ، بينما نحن فى الواقع الفعلى لا يمكننا فعل ذلك .

هكذا يظهر موضوع الفن كظاهرة مستعصية ، وحتى المتخصصين يختلفون فيما بينهم حول هذا الموضوع ، والأفضل للمتذوق ان يحول دون اعاقه آرائه حول هذا الموضوع بالعديد من النظريات المعقدة .

وظيفة الفن

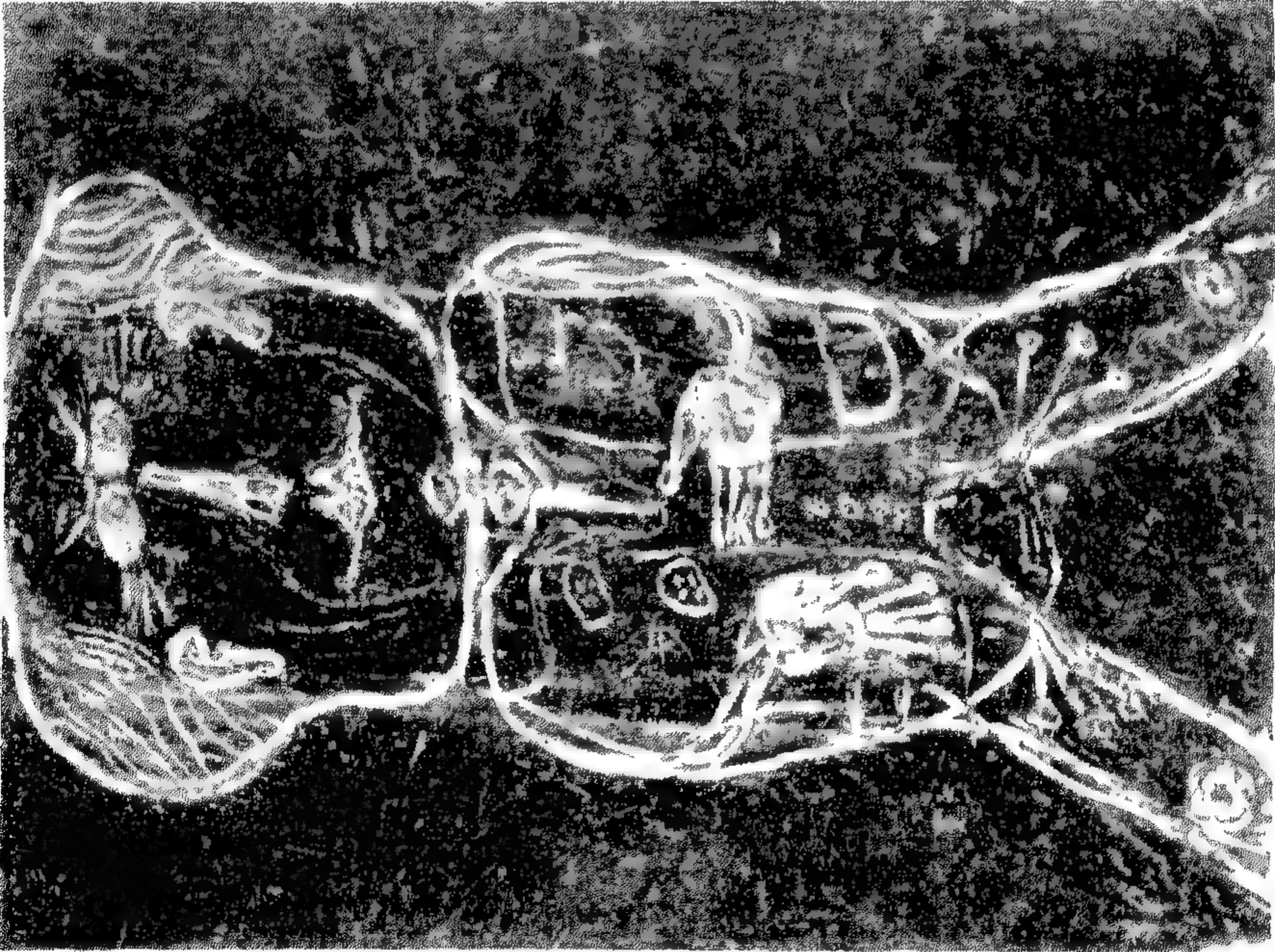
أما المبدأ الذى شاع فى أوساط الفن فى العصر الحديث ، والذى يدعو بأن يصبح « الفن من أجل الفن » فيعنى ضمناً ، أنه بإستطاعة الفن أن يصبح نوعاً من الهروب من الحياة . غير أنه ، ومن حسن الحظ ، ان ذلك اعتقاد باطل . لأنه ليس الفن هروباً من الحياة ، وانما هو بالأحرى أغناء لها . والحياة والفن دائماً متلازمين ولاينفصلان ، بل يقويان ويدعمان بعضهما البعض ، منذ ظهور الوجود الإنسانى على سطح كوكبنا .

ومنذ اليوم الذى استخدم فيه أسلافنا الطلاءات الملونة ، كان الفن قد ظهر لخدمة حياتنا كنوع من التزيين أحياناً ، أو لرسم أولى العلامات السحرية على أجسام الأجداد ، أو على جدران كهوفهم بالألوان الصلصالية . واليوم تخدم العديد من الممارسات المشابهة تزيين طنافس ، وكسوات أثاث ، ومسبوكات معدنية ، وحلى ، وأقمشة ، ولوحات معلقة على الجدران ، كأعمال فنية . وطبعاً مثل هذه التزيينات قد تم اختيارها ، على أساس ما تتمتع به من الجاذبية أكثر من غيرها ، والعين التى اختارت مثل هذه الأعمال قد قررت ذلك بعد ان استمتعت بها . هكذا يمكننا فى هذه المرحلة ان نحدد وظيفة الفن ، على أساس أنه يحقق « متعة للعين » . وهذه حقيقة ، إذ أن الإنسان الذى يتمنع عن ممارسة هذه المتعة ، إنما هو ينكر ذاته .

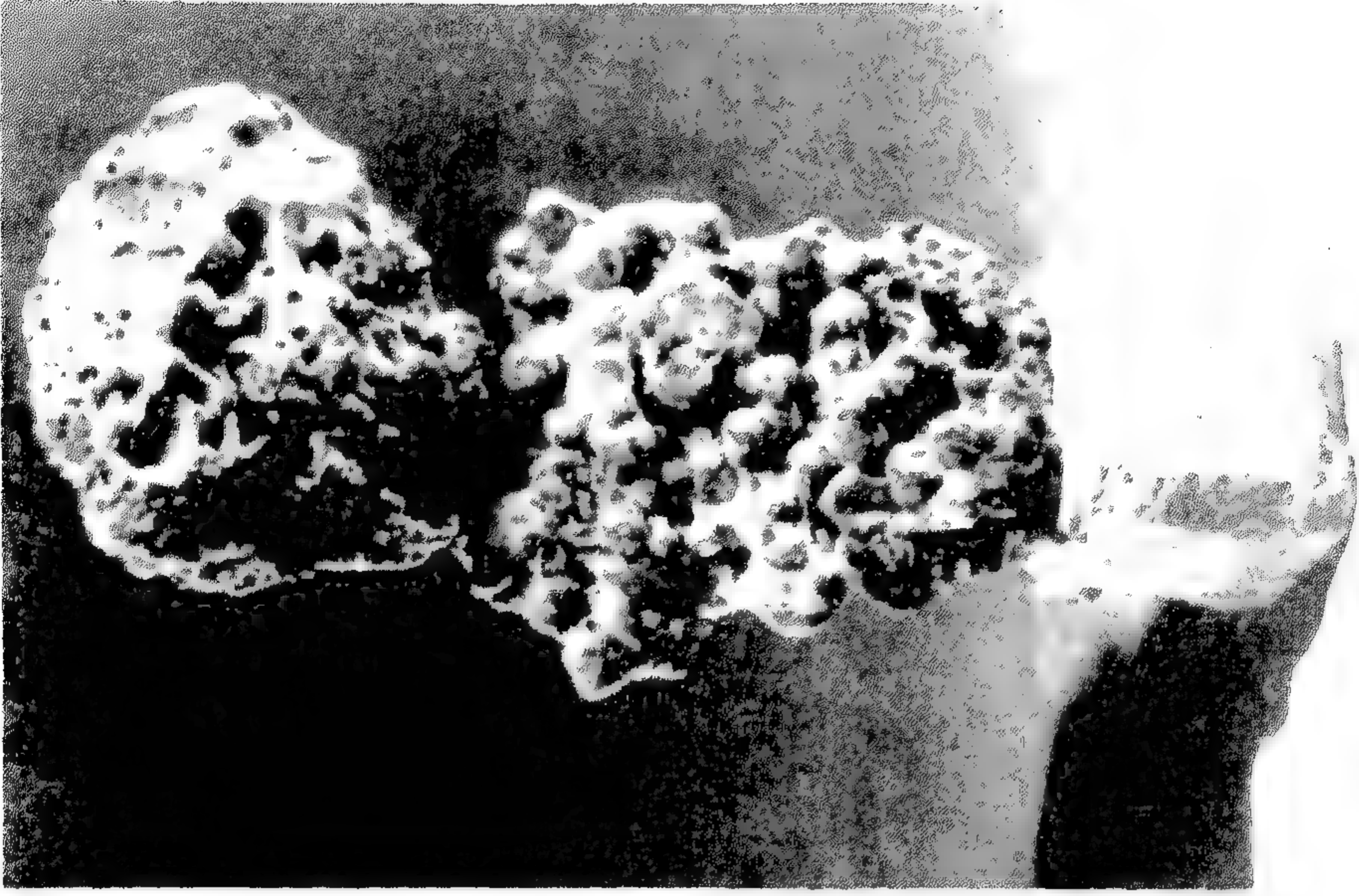
ولكن كيف تطورت وظيفة الفن عبر العصور ؟ . يمكن لنا اذا أردنا ان

نقتفى أثر أى عمل فنى (منحوتة أو لوحة) ، من أجل التعرف على تسلسل نسبها ، وذلك بالرجوع إلى العالم القديم ، أو حتى إلى مجتمعات ما قبل التاريخ .

والحقيقة أنه لايفى تعريف وظيفة الفن فى « ابتداع أشياء ممتعة للعين» للإجابة عن السؤال حول « كيف أن شيئاً مثل لوحة الفنان الفرنسى « جان دو بوفيه» Jean Dubuffet « صورة شخصية لهنرى ميتشو » (١٩٤٧) يمكن ان يقنع بأنه يتمتع عين المشاهد ، أو الناقد ، إذ أن العمل يؤذى العين المنطبعة على جماليات الصورة الإعتيادية . وبالنسبة لمثل هذه العيون سيبدو عمل دويوفيه مشابهاً لخريشة متلعثمة على مواد مختلطة ، بطريقة مشوهة وغامضة . ومع ذلك فنحن نعرف أنها ليست مجرد خريشة ، وليس باستطاعتنا أن نصفها ، بالقبح ، لأننا إذا تمعنا النظر فى اللوحة ، وتمهلنا فسوف تفتح أبواباً من تلقاء نفسها ، فإذا بنا ندخل إلى الصورة ، فنجد أنفسنا فى زمان ومكان هما من إبتداع الفنان . والفنان « دو بوفيه » كذلك منحوتة بعنوان « Nourrice Profuse » ولا ندرى كيف يمكن لشىء مثل هذا ، ان يسر عين المشاهدين ونقاد الفن ، بالرغم من أنه هو الآخر ، سيؤذى العين المطبوعة على رؤية أعمال النحت التى تخضع لمفاهيم الجمال التقليدية ، فقطعاً بالنسبة لمثل هؤلاء ، ستبدو القطعة مثل كتلة سمجة من خبث الحديد ، لايعرف بالضبط ما الذى تمثله . ومع ذاك فهى ليست مجرد كتلة من خبث الحديد . وليس باستطاعتنا كذلك أن نصفها بالقبح . وإذا تأملنا شكلها



٤٨ - لوبوفيه ، هنرى متشو (١٩٤٧) .



٤٩ - لوبوفيه ، تمثال Nourrice Profuse .

بتأن ، فسوف تتكشف لدينا ابعاداً أخرى للجمال غير الأبعاد التقليدية .
وهكذا سيصبح من السهل توضيح قيمة العمل استناداً إلى تعريف
وظيفة الفن ، التى تتفق مع مبدأ التوسع فى آراء علماء الجمال ، وهذه
الوظيفة الجديدة هى « أن الفن يقوم بالتعبير عن المادة الوسيطة
من خلال الخبرة الإنسانية » والحقيقة أن هذا التعريف ملائم لأن يطبق
على معبد الباريتون ، حيث ينتظم العمل الفنى بدقة ، رغم كل ما أصابه من
إتلافات ، وهو بهذا برهان بلغ حد الكمال ، على أن الحياة هى القضية
الجوهرية فى الفن ، وأن أهدافها تتحقق . وكل التباس ، وأى قبح يمكن
التغلب عليه ، من خلال تطبيق مبدأ الإنسجام ، فى آخر الأمر ، بل يمكن
التوصل إلى تحويله الى حالة من الصفاء الحيوى .

وإذا كانت هذه هى وظيفة الفن ، كما توصلنا اليها الآن ، فما موقف
لوحة « يوم الحساب » الذى رسمها ميكلانجلو (بسقف سيستين) من هذا
التعريف لوظيفة الفن . إذ أنها تمتلئ رعباً واضطراباً ؟ ان الشهداء
المعذبين فى اللوحة ، والقديسين المباركين ، يبدون وهم فى طريقهم إلى الجنة
، وكأنهم يتقاسمون حالة « الإرتجاف المتشنج » مع الملعونين المخلدين فى
العقاب . أما إذا استندنا إلى المعايير الجمالية البحتة ، فسوف يمكننا
الإقتناع بأن لوحة « يوم الحساب » تتمتع بنظام دقيق ، ونسق يتناسب
مع موضوع الإضطراب . ولكن ذلك الإحساس باللعنة الشاملة يقوى
خبرتنا باليأس والرعب ، بفعل إضفاء الروعة المهيبة والجلال ، على مثل تلك



٥٠ - ميكل انجلو ،

يوم الحساب (القرن ١٦) .



٥١ - كونستابل ،

عربة الدريس (١٨٢٦) .

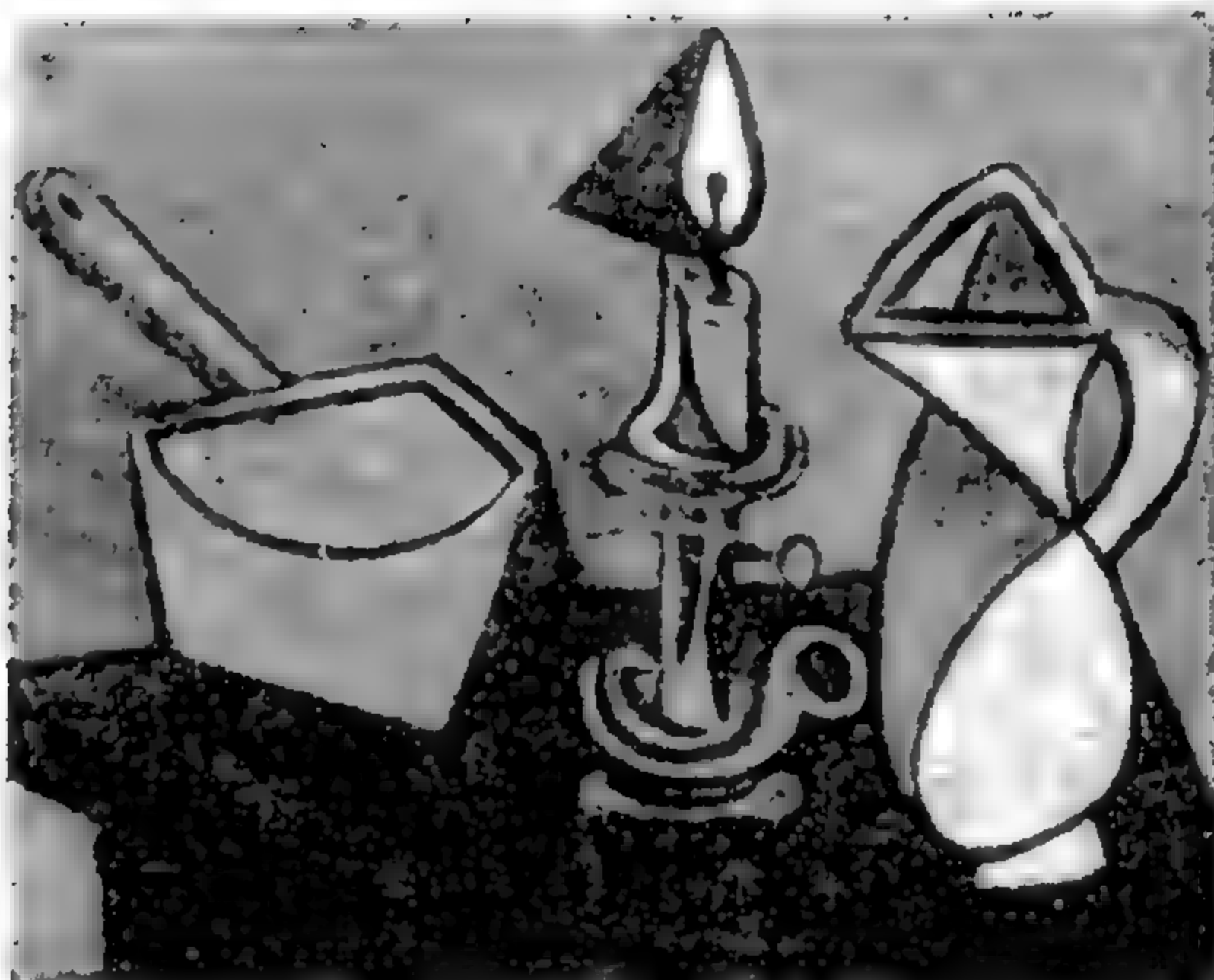
الإنفعالات الإنسانية المألوفة . هكذا يصاغ الفرض الثانى لوظيفة الفن ، وهو : **منح نسق للمادة المضطربة من الخبرة الإنسانية الخام .** فيصبح من شأن الفن أن يوضح خبرتنا عن الحياة ويقويها ويوسعها ، ويتيح لنا إدراك كل ما هو ضرورى ، ويجمع بين النقاء والشدة . ومن المؤكد أن مثل هذا التعريف يمكن أن يصل الهوية بين عمل «دوبوفيه» وأكثر اللوحات واقعية ، عبر تاريخ الفن ، بل يصل العمل بأكثر أعمال الفن متعة بصرية ، بالمعنى الشائع ، والأكثر اعتيادية .

لقد شهد العصر الحديث ، منذ الحرب العالمية الأولى ، ثورة فى الفن، تميزت بالتنوع الواسع فى الأسلوب ، بلغت أعماق الثقافة ، من النادر ان نصادف تنوعا مشابها له ، أو يماثل تعقيد حركاتها فى تاريخ الفن . فقد نبذت جهود خمسة قرون من الفن ، بل بدت وكأنها فى صراع عدائى مع الحضارة ، بإنقيادها إلى التجريب ، فى تحرر تام عن العلاقات الاجتماعية . فاثارت قدراً من الذهول فى من أرادوا تفسير التعددية الأسلوبية فيها ، غير أن التسمية بالفن الحديث قد شملت : الإنطباعية ، والرمزية ، والمستقبلية ، والتعبيرية ، والتكعيبية ، وغيرها . وتلك المذاهب قد تشابكت بحيث نتج عنها تركيب جديد ، وهو مزيج بين **المستقبلية والعدمية ، أوبين الثورى والمحافظ أوبين الطبيعى والرمزى** . مما يثير دهشة من يشرع فى دراسة هذه الظاهرة .

ولكن الحقيقة ان أى حركة فنية تظهر إلى الوجود ، لا تبزغ بذاتها ، وإنما قطعاً تظهر كجزء مكمل للحركة المستمرة للفن ككل . فأسلوب المصور الهولندى ، رمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) الذى طور من خلاله التقاليد الفنية ، والخبرات التقنية فى مجال الإستخدامات اللونية والضوئية ، متميز وأصيل ، غير أنه مرتبط بطريقة التصوير بالألوان الزيتية . وقد أفاده كثيراً ابتداء طريقة الصياغة الفنية ، بإستخدام امكانات الظل والضوء ، التى طورها ليوناردو دافنشى . وهكذا يبدو الفن يتولد من الفن ، ويؤثر فيه نشأة الأساليب ونموها . كما تؤثر القوى الداخلية فى الفن بظهور الأساليب ونموها . وإذا بدت الحركة الجديدة عند ظهورها الأول تطرفاً ، فمع مرور الوقت يمكن أن تأخذ مكانها ، ضمن الإطار العام الذى يشرح التقليد العام للنمط . فهى رغم كل تطرفها ، تعد وليدة للنزعة الإنسانية والتنويرية ، التى هى سمة حضارة العصر الحديث .

لقد نشأت التأثيرية فى أحضان فن رواد سالفين ، مثل : ادوارد مانيه Edouard Manet (١٨٣٢ - ١٨٨٣) ، وجون كونستابل John Constable (١٧٧٦ - ١٨٣٧) . وجوزيف تيرنر Joseph Turner (١٧٧٥ - ١٨٥١) وأوجين ديلاكروا Eugene Delacroix (١٧٩٨ - ١٨٦٣) وأعمالهم تتشابه جداً مع الحركة الجديدة الشاملة ، التى تعرف بـ «التأثيرية» ، والتى ظهرت لأول مرة فى معرض ، عام ١٨٧٣ فى باريس . وكانت هذه الحركة الفنية مثار جدل شديد فى مقاهى الفنانين فى العاصمة الفرنسية ، التى صارت

المقر الرسمي لرواد هذا الفن . وكانت التسمية « تأثيرية » قد أطلقت لأول مرة على هذه الحركة ، فى لهجة ساخرة من أعمال روادها . ولكن بمرور الوقت ، أصبح الفن التأثيرى مقبولاً على نطاق واسع . وبفضل الجهود الإبداعية التى قام بها فنانونا بعد التأثيرية - Post Impressionists ، تحولت التأثيرية ، التى نمت ثقيلة وبصعوبة ، فأعيد بعثها وبسرعة فى نمط جديد . وبنفس الطريقة ، ظهرت الحركة التكعيبية ، نتيجة لجهود الفنانين ، مثل سيزان Cezanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦) ، وسورا Seurat (١٨٥٩ - ١٨٩١) . فثما حدث بالنسبة للتأثيرية ، نمت التكعيبية المبكرة رتيبة ، ثم مرقت سريعا كفكرة مبتذلة مغيظة . ومن ثم ظهر الفنانون الذين ساروا بالتكعيبية الى الخطوة التالية من التطور الواسع النطاق ، ومن المحتمل ان يشار اليهم على اعتبار ، أنهم يمثلون التكعيبين الجدد . مثما أعاد سيزان وسورا ، وجوجان خلق التأثيرية القديمة من جديد . فدعونا هم بالإنطباعيين الجدد . والرغم من ان التكعيبين الجدد قد ساروا معا فى طريق معين ، الا أنه ليس بإمكاننا تناولهم كحركة واحدة . أما الذى يربط بين التكعيبين الجدد ، هو أنهم يدينون بالفضل للأجيال السابقة من التكعيبين . فقد كانت التكعيبية المبكرة بمثابة النبع الذى تفجرت عنه الإنجازات اللاحقة . وبالنسبة للعديد من الفنانين الذين جاءوا بعد تكعيبية براك وبيكاسو ، قد حظوا باعتراف كبير، وبمكانة أكثر تميزا ، مثل الفنان مار . بيسب (١٨٨٧ - ١٩٦٨) فبينما كان التكعيبيون الأوائل ، يؤكدون على فنهم على الرؤية الدينامية للعالم بلا اختلاف ، نجد ان الموضوع الذى تناولوه عادة . على العكس ،



٥٢ - بيكاسو - طبيعة صامتة .



٥٣ - بيكاسو ، نساء أفنيون (١٩٠٧)

كان ساكناً نسبياً . فمن نماذج الموضوعات النمطية لأعمال التكعيبيين ،
 مثلاً : طبيعة صامتة ، أو منظر طبيعي ساكن ، أو شخص فى وضع
 أسترخاء . أما مع مجيء عام ١٩١٢ ، فقد عرض « دوشامب » فكرة
 استخدام الحركة ذاتها كأساس للوحة . وهكذا نلاحظ ان المرأة المرسومة
 فى لوحة « امرأة تهبط الدرج » لم تكن تمثل موضوع العمل ، وإنما
 الموضوع الحقيقى كان حركة الجسم . ولو تأملنا اللوحة بتمعن ، سندرك أن
 الإتجاه المندفع للأشكال ، وهى تتزاحم هابطة من أعلى الزاوية اليمنى إلى
 أسفل الدرج ، فى أدنى الجانب الأيسر من اللوحة ، سوف نتوصل إلى
 الإيحاء المبهم للجسم المتحرك . وربما نراه يمضى أمامنا الى أسفل الدرج
 مباشرة ، وكأنه يتحرك عبر مجال رؤيتنا . أما إذا حاولنا ان نعثر على
 هيئة الشخص ، آخذين فى الإعتبار كل درجة من درجات السلم ، فذلك
 سيسبب فقدان الفكرة الكلية للصورة . بينما إذا استطعنا النظر وراء
 الجسم ، وصوبنا بصرنا ، فسنجد أنفسنا بدلاً من أن نشعر بالحركة
 الإجمالية ، سوف نشعر بتهزهز نبض إيقاع الجسم ، الذى سيبدو وكأنه
 ينزلق عبر فراغ مختلف داخل نطاق اللوحة .

لقد انصب اهتمام المستقبلين على عصر الآلة والسرعة . وقد نشأت
 هذه الحركة حوالى عام ١٩٠٩ ، حيث أنجز فنانون الحركة أشكالاً تهتز
 وتتذبذب مع حيوية الحياة المعاصرة . وقرروا ان يتخلوا عن الماضى ، لأنه
 بالنسبة لهم ، يمثل مجرد حقبة عديمة الحياة ، تتثاقل وتتراخى أسفل



٥٤- دو شامب ، إمراة تهبط الدرج (١٩١٢)



۵۵ - پیکاسو ، وجه ماری تیریز (۱۹۳۷)

التقدم . وهكذا تضمنت معظم أعمال الفن المستقبلى أشكالاً تتكرر بذاتها ، وبلا انقطاع ، بقصد الإحياء بالحركة النشطة المضطربة . ولسوء الحظ ، فإن المستقبلية قد أصابها خلل محتوم ، فلم تكن تمتلك ما يعتنى به الفنانون غير الأبعاد الحركية لموضوعات أعمالهم ، التى ظلت رغم ذلك ساكنة . لأن اللوحة الساكنة ، والتى تطمح فى أن تصبح مشابهة لسيارة تزمزم أسفل الطريق ، لابد حتما وأن تتنافى فى شروطها مع الأعراض العملية . غير أن المقاصد التعبيرية التى أراد أن يحققها الفنانون فى الفن المستقبلى ، قد تحققت فى النهاية بعد العديد من السنوات ، وذلك ما نلاحظه فى التركيبات البنائية سهلة الحركة Mobile Construction التى أنجزها الكسندر كالدر (١٨٩٨) والتى تتحرك بفعل الهواء . ونستخلص من كل ذلك ان الأساليب والمدارس الفنية تدل على تنظيم اجتماعى للفن ، حيث يدخل كل أسلوب وكل طراز فى إطار تقليد فنى معين .

من الفنان وإلى الجمهور

كيف لنا ان نحل ذلك التناقض ، الناشئ عن اعتبار الفن من أكثر الأنشطة الإنسانية فردية ، وأشدّها تعبيراً عن الحرية ، وأن الفنان بصفته كمبدع يتمرد باستمرار على الشائع من التقاليد . وفى نفس الوقت ننظر إلى هذا الفنان على أنه ينتج أشياء تحتاج إليها الجماعة التى تشكل مجتمعه .

ان الفن يمثل ظاهرة بشرية اجتماعية . وأصحاب النظريات الاجتماعية فى الفن يؤكدون على اتصال عقل الفنان بعقول من يحيطون به . وفى الحقيقة انه ليس من السهل إغفال الروابط الوثيقة بين الفن وغيره من الظواهر الاجتماعية الأخرى . ورغم الصبغة الذاتية التى تصبغ بعض أعمال الفن ، فإن الفنان فى الغالب يعتبر عمله الفنى هو السبيل إلى تحقيق الشهرة والمجد ، وأحياناً الثراء . وليس هناك ما يمنع الفنان المنعزل ، من أن يعبر عن مشاعره فنياً ، وحتى لو لم يتوفر لعمله أى جمهور من المشاهدين ، إلا نفسه . غير أنه إذا حظى بجمهور من المعجبين بفنه ، فذلك مدعاة لغبطته .

ويخبرنا التاريخ بأن العمل الفنى فى العصور القديمة ، وحتى عصر النهضة ، لم يكن فناً فردياً محضاً ، وإنما كان جماعياً ، يشترك فى أدائه فريق . فمثلاً من المعروف أن مرسوم الفنان روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) كان

يضم كثيراً من الفنانين معاونين الذين يقومون بمزج الألوان ، أو بطلاء أجزاء من اللوحة ، بينما يقوم الأستاذ بوضع التصاميم ، وتوزيع اللمسات الأخيرة ، ورسم الأجزاء المهمة . أما الفن المسرحي فيستلزم إضافة إلى المؤلف والمؤدين ، مشاهدين . فالممثل يستمد طاقة من حمية الجمهور ، والتي بدونها يصاب بالفتور ، كما أن للمتفرج الحق في أن يستحسن العمل أو يستهجنه .

أما فن الصور الشخصية الذي يتبع في الغالب المعيار الإنساني ، فإن كل صياغة في مثل هذه الصور ، تسهم في التعبير عن وعى الإنسان بحيويته الذاتية . والفنان وهو يرسم وجهه ، يهدف إلى تجسيد هيئة شخصية لإنسان ، بإدراك تفرد و تميزه ، بالإضافة إلى مراعاة أن الصورة عمل فني ، يخضع لمعايير القيمة الجمالية . وعندما تنشأ بين الرسام والنموذج الذي يقوم برسم صورة له ، حالة خاصة من التعاطف ، تتحقق في اللوحة روح الشخص المرسوم من ناحية ، وكيف يشعر بنفسه ، من ناحية أخرى .

أما ومنذ أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن الحالى ، فقد انتشرت فكرة التأكيد في العمل الفنى على خصائصه التقنية ، وليس على موضوعه . على أساس أن موضوع العمل ليس هو غاية النشاط الفنى ، وإن اكتمال اللوحة لا يتوقف على تسجيل التفاصيل التى يشتمل عليها الموضوع فى الطبيعة . بل وصل الأمر إلى الحد الذى جعل الفنان الفرنسى ليجيه Leger (١٨٨١ - ١٩٥٥) يصرح بأن موضوع اللوحة بالنسبة له ،

ليس إلا عذراً ينتحله ، من أجل إبتداع مجموعة من الأشكال والألوان التي تعبر عن مشاعره ، بغض النظر عن الحقيقة الماثلة في الموضوع الخارجى . وهكذا تبدو غاية الفن تنحصر ، ومن هذه الوجهة ، فى خلق الجمالية المتميزة بعالمها الخاص ، من خلال وسيط من الوسائط الشكلية ، على أساس أنه لاينبغى مقارنة عالم الفن وتجربته الجمالية ، بعالم الموضوعات الطبيعية ، وبهذا المفهوم يكون اختصاص الفن هو الشكل ، والعمل الفنى فى ذاته ، دون أى اعتبار آخر ، خارجاً عن نطاق ما هو كائن فيه . وهكذا رفع الفن إلى عالم المطلق ، متجاوزاً الإعتبارات الشخصية ، أو ما يربطه بالواقع . ونظر « اليوت » إلى الفن على أنه تنظيم غير شخصى ، وترتيب للمواد التى تؤلفه . والفنان عندما يتبنى مثل هذه الأفكار ، يركز كل اهتمامه فى عملية إنتقاء الموضوعات التى من شأنها أن تفسح أمامه المجال لعرض قدراته ، ليس أكثر ولا أقل . وهنا تبرز مشكلة بين الفنان وجمهوره ، فإذا طلب من فنان رسم صورة لشخص ما ، وأظهر هذا الفنان ، بعد انجازه للوحة ، انه لم يكتفى بتسجيل الهيئة الشخصية لصاحب الصورة ، بل قد أضاف إلى العمل جانباً من إنفعالاته تجاه الشخص الذى يقوم برسم صورة له ، بدلا من ان يرسم صورة مشابهة له . فُقطعاُ سينشأ عن هذا التصرف ، اغضاب صاحب الصورة (العميل) ويصبح الفنان فى وضع اختيار بين أمرين ، إما ان ينجز صورة مشابهة يحصل بانجازها على المال ، أو ينتج عملاً فنياً .

أما فى النصف الثانى من القرن العشرين فقد ظهرت أفكار مختلفة ،
تتعارض أحياناً مع فكرة الإستغناء عن الموضوع فى العمل الفنى . والمبدأ
الجديد يؤكد على أن مجال العمل الفنى هو جمال صورة خيالية ، كان لها
وجود مسبق لفعل التعبير عنها ، وإن افتقار أى عمل فنى إلى الموضوع ،
يمكن أن يؤدى إلى ضحالاته . إذ أن لغة الفن تفتقد فعالية تأثيرها بالمبالغة
فى التجريد .

وفى الواقع ان الوعى فى الفن لايعتمد على التعليل والبرهان ، إذ أنه
لا توجد فى الفن أحكام مماثلة لما هو فى علم المنطق . فرغم أن الفن يرمى
إلى بلوغ الحقيقة ، إلا أن هذه الحقيقة ليست هى التى تخص العلاقة
الرابطة بين الأشياء ، بل هى تخص ماهية « الواقعة المفردة » و « الشئ
المفرد » و « الطابع المفرد » ، حيث لا تتميز الذات عن العالم الذى تحيا فيه .
أما الفنان الذى يرى أنه من الضرورى توصيل تجربته إلى الآخرين ، فهو
يبحث دائماً عن سبيل لتحقيق ذلك ، من خلال لوحاته ، أو تماثيله ، أو
أوراقه المكتوبة أو أصواته المعزوفة . وفى الأحوال العادية ، يبذل الفنان
قصارى جهده من أجل الإتصال بجمهور ما ، ليس لأنه يشك فى عدم اكتمال
تجربته الفنية فقط ، ولكن من أجل أسباب أخرى ، منها مشاركة الآخرين
تجربته التى يراها ذات قيمة ، أو بسبب حاجته إلى الكسب المادى .

ويقدم لنا الكاتب الروسى الشهير تولستوى L.Tolstoi فى تعريفه للفن
وصفاً جيداً للتجاوب المتبادل الذى ينشأ بين الفنان والمشاهد . إذ أنه قد

عرف الفن فى كتابه « ماهو الفن ؟ » ، استناداً إلى الدور الذى يلعبه الفن فى حياة الإنسان والإنسانية ، بقوله : « **الفن نشاط إنسانى يعبر من خلاله الفنان عن خبرة عاطفية معينة ، فتنتقل للآخرين شعورياً ، بإستخدام الإشارات** » . وهنا يشترط أن يتم انتقال الخبرة من الفنان إلى المشاهد . ويفهم الفن بهذا التعريف على أنه أداة اتصال بين الناس ، لنقل الخبرات العاطفية ، وينشئ بينهم نوعاً من التناغم الوجدانى . فإن الفنان عندما يستحضر شعورياً ما قد اختبره ، ثم يبتعثه بواسطة الحركة أو الخط أو اللون أو الشكل أو الصوت ، فمن شأن ذلك أن يجعل الشعور ينتقل إلى خبرات أخرى . وإذا نجح الفنان فى نقل هذا الشعور الى الآخرين ، بطريقة تعيد توليده فى نفس المشاهد ، بإستخدام رموزه الخاصة ، يكون قد أنجز عملاً فنياً أصيلاً . لأن الفن الصادق ، فى رأى تولستوى ، هو الذى يستطيع أن يزيل الحواجز التى تحول دون تواصل الفنان بجمهوره ، بل يعمل على توحيدهما .

وهكذا يفهم الفن على أنه نشاط إنسانى ، يقوم على أساس نقل مشاعر الإنسان بوعى ، بواسطة رموز ظاهرة ، إلى الآخرين ، تلك المشاعر التى عايشها الفنان ، ويود أن يجعل الآخرين يختبرونها . وعندما سيشعر الفنان بأن لديه شىء مايتطلب الإفصاح عنه ، سوف لايرغب فقط فى التعبير عنه علنياً ، بل سيسعى من أجل المجاهرة به أمام جمهور معين . والحقيقة أن أعمال الفن توجد من أجل أن تحب ، أكثر من ان تبحث . والفنان لا يبدع

من أجل استمتاعه الشخصي فحسب ، ولكنه يسعى إلى أن تحظى أعماله بقبول الآخرين . ورغبته هذه هي التي تدفعه ، في المقام الأول، نحو ممارسة الإبداع . بل أن العملية الإبداعية التي يقوم بها ، سوف لا تكتمل ، حتى يعثر عمله على جمهور يتذوقه . وهنا يبدغ نوع من التناقض ، فرغم أن ميلاد العمل الفني ، يعد خبرة غاية في الخصوصية ، بل أن كثير من الفنانين ، لا يستطيعون ممارسة فنهم ، إلا عندما يكونون بمفردهم ، ويرفضون أن يكشفوا عن أعمالهم غير المنتهية ، لأي أمر كان . ولكنه بسبب رغبته في حدوث ميلاد ناجح ، كخطوة نهائية ، فهو يسعى من أجل أن يحصل على مشاركة الجمهور ، ويمكن حل هذا التناقض ، بالتوصل إلى فهم لما يقصده الفنان بـ « الجمهور » .

المشاركة بين الفنانين

ومع ذلك ينظر إلى العمل الفني في المذهب الشكلي على أنه يتصف بالأصالة التامة ، من جميع جوانبه . وأن الفنان الأصل هو الذي يعتمد على ذاته ، وليس على أى فنان آخر ، فى التعبير عن انفعالاته الذاتية ، وبطريقته الخاصة فى التعبير . وسيصيب أتباع هذا الرأى الدهشة ، عندما سيعرفون أن تيرنر Turner (١٧٧٥ - ١٨٥١) قد اعتاد اقتباس تكوينات رسومه من أعمال كلود لوران ، وإن مانعثر عليه فى أعمال الفن الشهيرة من إتباع الفنانين لأساليب قد طرقها من سبقهم ، يشهد على حقيقة مبدأ المشاركة بين الفنانين . وإذا رجعنا إلى بداية حياة كل فنان ، فسوف لانعثر على واحد بدأ حياته دون أن يقلد أعمال أساتذة فنانين ، كانوا بمثابة مثله الأعلى . فقطعاً أن ما ولد حب الرسم فى نفس جيوتو Giotto (١٢٦٦ - ١٣٢٦) هو إعجابه بلوحات تشيما بويه Cimabue (١٢٤٠ - ١٣٠٢) ، وهكذا يبدأ الفنانون حياتهم الفنية ، اعتماداً على غيرهم من الفنانين . وكان الجريكو El Greco (١٣٨٦ - ١٤٦٦) يحاكي أعمال تينتوريه Tintoret (١٥١٢ - ١٥٩٤) . وقد تأثر الإنطباعيون بمانيه Manet (١٨٣٢ - ١٨٨٣) . وحاول سيزان Cezanne أن يمتلك عالم أساتذه كورييه Courbet (١٨١٩ - ١٨٧٧) بالنقل عنه . وهكذا يصبح الفن صراعاً بين صورة وأخرى . وأما النقل أو محاكاة أسلوب الفنان لغيره من كبار الفنانين فى بداية حياته ، فهو ضرب من المشاركة فى الفن . وكل حياة فنية إنما تبدأ بمشاركة فى عالم

الفن . ويؤيد « كوكتو » هذا المبدأ على اعتبار أنه لا توجد فى الفن أصالة مطلقة . وقد يشبع رغبة الفنان بتحقيق تفردة ، مجرد تجديد بريق فكرة عادية . وتحليل أعمال موسيقى روسى شهير مثل موسورسكى ، رغم فريدة أعماله وتميزها ، يقدم لنا دليلاً على أن فنه لم يخرج من العدم ، أو فجأة ، بل اعتمد على اقتباسات عديدة ، مأخوذة عن موسيقى دى بوسى . وكذلك قلد ديكا فن الرسام اليابانى هوكاساى ، ولكن من خلال فكرة قد نبعت من داخله . فتحوّلت معها عملية النقل إلى ربط بين الحركة الانطباعية وابداعية الرسوم اليابانية . فالإنسان لا يأتى حقاً إلا بما يستطيع ان يخترعه . ومع ذلك نجد أن فكرة الأصالة كانت مسيطرة على أذهان فنانى القرن التاسع عشر ، وأثيرت قضية الإقتباس على اعتبار أنها جريمة . غير أن تاريخ الفن يكشف لنا أن عملية المشاركة بين الفنانين كانت تحدث على الدوام ، بحيث يطعم فنان عمله بعمل فنان آخر .

ومن المعروف ان عملية الخلق الفنى ، لا تحدث عبادة ، فى صورة مكتملة ، وبشكل منعزل . ففى عملية الإبداع تتحول التجربة الحية إلى تجربة خيالية وهذه التجربة ليست فردية ، بل هى اجتماعية . والفنان يؤدى عمله من خلال كل الفنانين الذين تأثر بهم ، أو بمعنى آخر ، شاركوه عملية الخلق . ويظل الخلق الفنى غير مكتملاً ، إلى أن تأتى مشاركة جمهور المتذوقين . وهنا يقتنع الفنان بضرورة التخلص من نظرة الملكية الفردية ، حتى يستطيع تدعيم عمله الفنى ، لأنه فى حرية النهل من كل ما يصادفه

الفنان ضمان لثراء قيمة ماينتجه . إنه يأخذ منه ويزيد عليه ، ويتطلب الأمر في هذه الحالة نوعية خاصة من الجمهور ، لا ينظر إلى أعمال الفن على أنها نهائية ، بل يقدر تلك التي تتميز بخصائص حيوية ، وتقبل المشاركة في عملية الخلق الفني . إنه سوف لا يكتفى بالمشاهدة ، بل سيسعى إلى مصادقة الفنانين ، والاطلاع على غاياتهم ومشاريحهم ، من موقع المسؤولية ، كعضو في جماعته، له دور مؤثر في تحقيق نجاحاته ، أليس هو شريك في عملية الإبداع؟

وهكذا يصبح الجمهور الحقيقي بالنسبة للفنان ، هو الذي يفيد بمشاركته ، فرغم زيادة عدد النقاد في العصر الحديث ، وانتشار المجالات الفنية ، ووسائل الإعلام التي تتحدث عن الفن ، والانشاءات العديدة للمعارض والمتاحف ، فإننا نصدم بواقع الفنانين الذي بلغ هذه الأيام درجة ، لم يعد فيها لجمهورهم أى نفع لهم . حيث اتسعت الهوة بينهما ، رغم الحاجة الماسة للجمهور . وقد اقتصر دور أعمال الفن على تلبية أغراض العرض . وبدلاً من التوصل إلى مستوى المشاركة الحقيقية في عملية الخلق، والتي بدونها لا يكتمل العمل الفني ؛ افتقد الفنان الصلة التي تربطه بجمهوره .

وقد يكون السبب وراء نشوء هذه الظاهرة ، هو تركيز الفنان على إثارة الإهتمام بالخصائص التقنية ، دون إعطاء الدور الذي يليق بالموضوع . ولو علم مثل هؤلاء الفنانون أهمية الموضوع ، لما اغفلوه في عملهم ،

فللموضوع الدور الأساسى فى إثارة الإنفعال فى وجدان المشاهد ، كخطوة فى تحقيق المشاركة بفعالية .

وفى الغالب لا يقصد بـ « الجمهور » المعنى « الإحصائى » وإنما يقصد الجمهور المعين ، الذى يتمثل فى مشاهدى أعمال الفنان . أى أنه يمثل كيفاً أكثر من أن يمثل كمّاً . وقد يحتاج الفنان إلى جمهور يتألف ، على الأقل من شخص أو اثنين من المشاهدين ، ليس أكثر . على أن يكونوا من الذين يقدرّون قيمته . ولو استطاع أن يفوز بهم من خلال عمله الفنى ، فسيشعر بتشجيع ، وبرغبة فى السير قدماً ، وبدون هؤلاء سينقطع الأمل فى استمراره فى مهنته . ويتفاوت عدد جمهور المشاهدين بالنسبة للفنان تبعاً للظروف . وقد يتألف من الزبائن أو الأصدقاء ، أو النقاد ، أو المتذوقين ، وما يجمع بين هؤلاء جميعاً هو « اشتراكهم فى حب العمل الفنى » . والموقف الذى يضافى على أحكامهم أهمية خاصة ، هو خليط من « الغيرة » و « التحامل » و « الفرقة » فى أن معاً . إنهم بإختصار ، من ذوى الخبرة ، أى أنهم يستندون فى مصداقيتهم فى الحكم على الفن إلى الخبرة ، أكثر من المعرفة النظرية . ولما كانت نسبة الخبرة ، داخل المجال الفنى الواحد ، تختلف من شخص إلى آخر ، فإنه ومن الطبيعى ، أنهم يختلفون فيما بينهم ، وغالباً ما ينشأ عن عدم الإتفاق استبصارات جديدة ، تظهر إهتمامهم بشغف بموضوعهم ، سواء كان هذا الموضوع حول الفن المعاصر ، أو حول فنون الماضى .

وهناك فنانون عظماء لم يكن لديهم أكثر من هذا العدد من المشاهدين ، بل أنهم لم يتمكنوا من بيع أى من أعمالهم ، طوال حياتهم الفنية ، أو من الحصول على فرصة مناسبة لعرض أعمالهم على الجمهور . ومع ذلك فقد واصلوا إبداعهم بفضل المساندة المعنوية ، من قلة من الأصدقاء الأوفياء .

وتلك كانت بالطبع حالات إستثنائية . ففي العادة يحتاج الفنانون أيضاً إلى زبائن ، يشترون أعمالهم . فذلك من شأنه ان يدمج الداعمين معاً ، المعنوي والمالي . وعادة تجتذب الأقلية المتفاعلة ، التى تمثل الجماعة الأساسية من المشاهدين ، أعضاء جدداً ، من جماعة المشاهدين الثانوية ، والأكثر عدداً ، والذين لهم علاقة بالفن ، أقل مباشرة وأقل استمرارية . وباستطاعة هذه المجموعة ان تؤثر فى عدد كبير من الجمهور غير المتخصص ، من أصحاب المقولة الشائعة « لا أعرف أى شىء عن الفن » . وفى الحقيقة ان ما يميز غير المتخصص عن المتخصص ، ليس كونه بسيطاً ونقياً ، ولكن كونه يميل إلى الاعتقاد فى ان « عليه ان يبقى كذلك » وفى الواقع أنه ليس هناك اختلاف كبير فى النوعية بينه وبين المتخصص ، فقط الاختلاف بينهما فى الدرجة . والطريق إلى التخصص مفتوح ، ويدعو أى شخص يتمتع بعقلية متفتحة ، وله قدرة على استيعاب الخبرات الجديدة . ومع نمو فهمنا سوف نجد أنفسنا نحب عدداً من الأشياء أكثر مما كنا نتوقعه فى بداية الطريق .

والأمر يتوقف على توفر قدر من الشجاعة . وعندما ندرك ان معنى العمل الفنى اختياراً شخصياً ، ففي هذه الحالة سوف ينضم جمهور غير المتخصصين إلى الأقلية الإيجابية ، التى تشارك مباشرة فى تشكيل إتجاه

الفن فى وقتنا الحالى . حينئذ سوف يكون بوسع المشاهد أن يصرح بأنه يعرف ماذا يحب .

ومن وجهة نظر الفنان ، فإن زبائنه هم غالباً « جمهوره » ، قبل أن يكونوا « عملاء » ، لأن هناك اختلاف جوهري بين هذين المصطلحين . فالعميل يشتري منتجات الصانع الحرفى ، ويعرف بخبرته السابقة ، ما الذى يود الحصول عليه ، وما الذى يعجبه ، لماذا إذن ينبغي عليه ان يعترف بغير ذلك العرف ، بالعودة إلى نفس « مصدر التزويد » ؟ الذى هو « معتاد » ، و « يفى بالفرض » . أما المشاهد audience فهو على العكس من ذلك ، يستحق صفات أخرى مثل : نقدى Critical وتحولى Fickle ، وتقربلى receptive ومتعصب enthusiastic ، وكذلك غير ملتزم ، وحر فى ان يتقبل أو يرفض . ولذلك فأي عمل فنى يعرض عليه ، يبدو كما لو كان موضوعاً « فوق سحابة » ، إذ أنه لا أحد يعرف مقدماً كيف سيقبل المشاهد عليه . ومن هنا ينشأ التوتر الإنفعالى بين الفنان والمشاهد ، اللذين يشكلان علاقة تختلف كثيراً عن العلاقة بين الصانع الحرفى والعميل . غير ان الفنانين الذين يدركون أهمية تقبل المتذوقين لعملهم ، يدربون أنفسهم على تلقى الفشل دون يأس ، وعلى مواجهة العمل رغم الحملات المعادية . وهم يفهمون حقيقة أن التجربة الفنية الأصيلة ، تتضمن غالباً عنصراً يدفع إلى الإغراء برفضها . والحقيقة ان الإحساس بالتوتر أو بالتردد أحياناً ، وبالتحدى أحياناً أخرى ، أمر يحتاجه الفنان ، الذى يشعر بأنه فى استطاعة عمله ان يتغلب على

ممانعة المشاهد . فهو لا يستطيع ان يتأكد من أن ما قد عرضه على الجمهور ابداعاً حقيقياً Genuine Creation . بيد أن عمله الأكثر طموحاً وأصالة ، هو الأكثر توتراً . وإحساس الفنان الأكثر إبتهاجاً بالنصر ينطلق ، بعد أن يتضح له نجاحه ، فى استجابة المشاهد لوثبته الخيالية . والناس يمرون بخبرة مشابهة ، عندما يتذكرون « نكتة » ، حيث تنشأ لديهم رغبة لاتقاوم ، تدفعهم لأن يعيدونها على أسماع غيرهم . وذلك يرجع إلى أنهم يكونون غير متأكدين من أنهم سيضحكون عند سماعها : هذا التشبيه لاينبغى له أن يمضى أبعد من ذلك ، بالنسبة لموضوعنا ، وقد أردنا فقط توضيح لماذا يحتاج الفنان للمشاهد ، حتى يكتمل عمله الفنى .

ومن رأى كولنجود ان الصلة بين الفنان وجمهوره ترجع إلى اعتبارات خاصة بالتعبير ، وبالتالي فليس لها أساس جمالى . وجمهور الفنان هو الذى يسمح له بالإستماع اليه ، عندما يفصح عن نفسه . ويمكن تحديد فعلين مترابطين فى التجربة الفنية ، وهما الرسم والرؤية ، وكلا منهما يعد شرطاً لوجود الآخر ، فالرسم الجيد يتطلب « رؤية » ، جيدة ، على مستوى التجربة الخيالية ، ويحسن الرؤية من يحسن « الرسم » على مستوى التجربة التجسيدية . فالعمل الفنى هو فى رأس الفنان ، وهو تجربة خيالية ، وكل تجربة خيالية هى حسية . وقد ارتقت إلى المستوى الخيالى بواسطة الوعى ، أو هى تجربة خيالية تحققت بفعل امتزاج التجربة الحسية مع الوعى بها . وهذا يعنى ان التجربة الخيالية تعتمد عادة على تجربة حسية . .

ومن حق المتأمل للعمل الفنى ، فى رأى كولنجوود ، ان مايميز التجريبتين (الخيالية والحسية) ، وبذلك يكتشف أنه لا شىء فى الخيال لم يسبق وجوده فى الإحساس . ونلاحظ اليوم زيادة قناعة الفنانين بهذه الحقيقة ، لذا نجدهم يقللون من التباهى بـ « عبقريتهم » ويظهرون ميلاً واضحاً نحو اعتبار المتذوق شريكا فى العمل الفنى . فهدف الفنان هنا إثارة انفعالات معينة فى جمهوره ، ويتوقف نجاحه على اظهار المتذوق حسن تقبله .

وقد يفترض ان الفنان هو أقدر حكم على قيمة عمله . وحينئذ يكتفى بالإقتناع بذلك ، مما يجعله لايبالى برأى الآخرين ، غير أن ذلك لايجوز . فعلى الفنان أن يواجه الجمهور بجرأة وشجاعة ، ليعرض عليه ماتوصل اليه من إجادة ، ويحاول ان يتعرف على مدى حكمه بجودة عمله ، مطبوعاً على وجوه متذوقيه . والا سيظل فى حيرة من حقيقة تعبيره عن التجربة التى استمتع بها وسجلها . وهذا مايجعل الفنانين ينظرون إلى متذوقيهم على اعتبار أنهم شركاء لهم ، فى إقرار مدى أصالة العمل الفنى . ليس هذا فقط، بل ان العمل الفنى ذاته يشتمل على دعوة من الفنان لجمهوره للمشاركة فيه . فليس مهمة المشاهد فى تقبله فحسب ، بل فى إعادة تمثيل العمل ، وهذا ما ينبغى للمشاهد ان يقوم به .

ان حاجة الفنان إلى نشر عمله لاتأتى بعد أن يكون قد أنجز عمله فحسب ، بل تنشأ أيضاً منذ بداية نشاطه وأثنائه . اذ يشعر دائماً بحضور المتذوق ، على اعتبار انه يمثل جانبا أساسياً فى عملية . ولايتعارض دور

المتذوق هنا مع تحقيق الأهداف الجمالية في العمل ، بل هو على العكس
يؤدي دوراً جمالياً ، ويساعد على تحديد التعبير . ويشعر الفنان أحياناً بأن
حياته الحقيقية تمتد وتتسع بقدر ما يتسع جمهور المعجبين . وقد يضحى
الفنان بوجوده من أجل الذات ، في سبيل وجوده من أجل جمهوره ومن خلال
أعماله الفنية .

الأساليب والطرز الفنية

كان هيربرت سبنسر قد وضع تصوره عن الطريقة التى تتطور بها أشكال الفن ، على أساس أنها تسير من الشكل الأيسر والأكثر تجانساً إلى الأشكال الأكثر تعقيداً وتنوعاً . اذ أن الأشكال الأولى للفن ، قد نشأت فى البداية ، من عدد قليل من الأشكال التى تفرعت منها أشكال مختلفة ، لا حصر لها . وبذلك أصبح الفن المتحضر أكثر تعقيداً وتنوعاً من الفن البدائى . وتكشف هذه النظرة عن قدر من المبالغة ، راجع إلى تناول الفن القديم فى مظهره السطحى ، دون الأخذ فى الإعتبار تأثير الأبعاد المجازية والرمزية والخيالية فى ذهن الفنان . وقد اغفلت هذه النظرة أيضاً ، ظاهرة أحياء الطرز التى كانت تمثل انتكاساً فى الذوق ، وكذلك النزعة الخاصة فى تطور الأساليب ، التى ظلت مستمرة منذ الحركة الرومانتيكية ، وقدر لها أن تنتشر فى فنون القرن العشرين ، وتمثلت فى بعض المحاولات للعودة الى النزعة البدائية فى الفن . أما جوليوس ليبيرت (١٨٣٩ - ١٩٠٩) فيستبعد فكرة النظر إلى فنون الإنسان الأول على أنها ارتقت على أساس تقليد واحد ، وإنما الحقيقة انها اتخذت اشكالاً عدة وأماكن مختلفة ، تبعاً لظروف الحياة ، وتبعاً لما توفر لدى الإنسان من امكانيات . ويتضح من الآراء التى نشرها « جوتفريد سمير » . عام ١٨٦١ ، انه يرجع نشأة الفنون إلى حاجات عملية نفعية ، أما ريجل ، فقد أكد على عامل روحى عرفه بـ « إرادة التشكيل » على انه الدافع الإنسانى لإبتداع الأساليب والطرز .

يفهم الفن أحيانا على أنه وليد عصره ، وأنعكاس للأفكار السائدة في ذلك العصر . كما يكشف التعمق في فهم أساليب فنون العصور السابقة عن سلسلة من الروابط المستمرة بينها وبين أساليب فنون عصور لاحقة . وكان هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ينظر إلى العمل الفني على أنه لا يتولد تلقائيا ، بل يخضع للحالة العامة للعقلية الجماعية ، على اعتبار أن لكل عصر مجموعة تصوراتها الخاصة وأساليبه التي تميزه . ولذلك فإنه رغم تميز فن سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) بفرديته ، فإن للأسلوب الذي اتخذه جذور في فن كل من جيوتو (١٢٦٧ - ١٣٢٧) والجريكو (١٥٤٨ - ١٦١٤) ، وبذلك كان سيزان متعمقا في البيئة الفنية التي ينتمى إليها فنه .

ومن رأى تين أن جيوتو بذلك قد فتح طرقا يمكن السير فيها قدما ، ومع ذلك فقد جعل من الصعب بلوغ العظمة ، في الطراز البيزنطي الذي أصبح بالياً وعتيقاً مع ظهور فن جيوتو . هكذا ترك تين القضية التي كان قد أثارها سبنسر ، جانبا ، عن العلاقة بين تاريخ الفن ، وعملية التعقيد المتزايد . وكشف عن نظريته في نشوء أساليب الفن على أساس قومي ، ففسر الدافع إلى الإبداع عند مختلف الشعوب ، والتباين بين ألوانه ، على أساس أن هناك سبب مباشر شامل يكمن في الطبيعة المتميزة السائدة في كل شعب . ولذلك أظهر تين اهتماماً خاصاً بمفاهيم السلالة والقومية ، أكثر من اهتمامه بالحالة الاجتماعية والاقتصادية . أما عامل العصر فيتمثل عنده في التفاعل بين الجنس والبيئة . ويقصد هنا بالجنس الميول الوراثية

المتأصلة ، والتي يأتى بها الإنسان معه إلى العالم ، ويعطى تين مثلاً لذلك ، فذكر الجنس الآرى الذى عاش لمدة ثلاثين قرناً ، ومر بمراحل حضارية مختلفة ، ومع ذلك يظهر اليوم كوحدة ، حيث بقى الأصل يتمتع بصفات مميزة . وقد كشف فى الفن الهولندى على ما اصطلح عليه بـ « المميزات المشتركة للعنصر الجرمانى » والذى فى رأيه يختلف عن العنصر اللاتينى . وقد وصف تلك المميزات المشتركة بأنها وراثية جثمانية ومزاجية . لقد كان تين يفهم تاريخ الفن ، مثله مثل سبنسر ، على أنه طور متكامل من أطوار التطور الثقافى ، وليس سلسلة من المفاجآت المذهلة . أما مورجان فيوضح فى مؤلفه بعنوان « المجتمع القديم » (١٨٧٧) ان انتقال البشر من الهمجية إلى المدينة ، قد حدث على أساس ان الحياة تتطور ، من الحالات الأبسط إلى النظم المعقدة أو المركبة .

ان معظم علماء الانثربولوجيا يتبنون فكرة وجود علاقة ذات دلالة بين الجنس البيولوجى والسمات الفنية ، ويرجعون هذه السمات إلى البيئة ، وليس إلى أى ميل فطرى . على اعتبار ان هناك بين الأجناس المختلفة ، بل بين أفراد الجنس الواحد ، توجد فروق فى الميول نحو سمات فنية مختلفة ، ترجع إلى التنوع الواسع بين أفراد السلالة الواحدة .

وهناك نظريات تتناول تطور الفن على أساس أنه سلسلة من الحلول لمشكلات صورية ، أو على أساس أنه تطور مستمر فى أساليب الصياغة ، والتقنيات الشكلية . وهكذا يصبح من الممكن تتبع أسلوب فنى معين ، مثل

فن الباروك ، على أنه يمثل حلاً للمشكلات الصورية التي خلفتها فنون عصر النهضة .

أما تايلر فقد فهم الفن على أنه شىء مهذب وجميل ، وفقاً للمقاييس الإغريقية ، لذا كان يصنف طرز الفن على أنها تتطور فى خط واحد ، فيه التغير يحدث فى عدد محدود من التقسيمات ، لا يتفق مع الواقع الذى تثبت المشاهدة التجريبية لمظاهره ، تداخل التغيرات بطريقة غير قياسية .

ولجرائنت آلن مؤلف بعنوان « الجماليات الفسيولوجية » (١٨٧٧) ، اتبع فيه المذهب الطبيعى الذى كان هربرت سبنسر رائداً له . وقد طبق فيه المعلومات الجديدة عن فسيولوجيا الإدراك الحسى ، والتكيف العاطفى على ظواهر الخبرة الجمالية . وقد أراد أن يبرز بذلك كيف نشأت الخبرات المركبة فى الفن كنتيجة لاحتمية الاختيار الطبيعى . وتتفق آراء آلن مع نظرية « اللعب » فى دراسة نشأة الفن وطبيعته ، التى كان قد صاغها سبنسر ، إذ عنده يصبح « السرور » هو غاية كل من اللعب والفن . وقطعاً فإن هذه النظرة تتعارض مع النظرية الاجتماعية التى يعتقد أصحابها فى وظيفة الفن ، فى إثارة المشاركة الوجدانية بين أفراد المجتمع الواحد .

ومن رأى جروس انه يمكن الكشف فى تطور الفن عن روابط منتظمة ومتكررة بين أشكال معينة وظواهر فردية . أما جوتفريد سمير فيعتقد أن أشكال الطرز الزخرفية الرئيسية ، فى الفنون النفعية قد تطورت فى الأصل، عن العمليات التقنية الأولية ، التى اقتضتها طبيعة الخامات المستخدمة

والوظائف المطلوب تحقيقها . ثم اشتقت الزخرفة التي جاءت فيما بعد بالنسخ من تلك التصميمات . وخلافاً لذلك يرى الوا ريجل ان لكل أسلوب ، وكل عمل فنى قيمة فى ذاته ، تنبع من سماته الرئيسية ، بل أن لكل أسلوب طريقته فى فهم العالم . ومن هنا يصعب أن تتشابه رؤية ، فنان فى عصر معين مع رؤية فنان آخر يرجع إلى عصر سابق . وبذلك ينفى ريجل فكرة التطور فى دراسة تاريخ الفن ، الذى يشتمل فى رأيه على طرائق مختلفة من حيث الرؤية والتمثيل . ولذا ينبغى التعامل مع كل أسلوب على أنه قائم بذاته ، ولا بالقياس إلى النموذج الأثينى فى اليونان أو الفلورنسى فى ايطاليا ، عصر النهضة . ووصف ريجل اختيار المؤرخ لأعمال معينة يجعلها موضوعاً لكتابه يفسح مجالاً لعمل أحكام القيمة على اعتبار أن مثل هذه الأعمال تستحق الإهتمام . وأن هناك أساليب تدهورت ، غير أنه كانت لها أثرها فى تطور أسلوب فنى آخر جديد . وذكر ريجل فى كتابه « مشكلات الأسلوب » أن للفن نمطان أساسيان ، إما نمط « حسى » وذاتى ، وإما نمط « بصرى » أو موضوعى . واقترح مقارنات أخرى تقوم على العلاقة بين « التركيبى وغير التركيبى » أو بين « السكونى والحركى » أو « الهندسى والعضوى » أو « الخطى واللونى » .

يتوقف نجاح فكرة تطور أساليب الفن ، على أساس أنه يتألف من سلسلة من المراحل لنشأة الطرز وانتهيارها ، على الكيفية التى توضع بها الفواصل أو تحذف . وبالنسبة لطرز الفن القوطى ، فقد ينظر إليه على انه

يمثل مرحلة انحلال لفن العصور الوسطى ، أو يمثل بداية للإتجاه الجديد فى عصر النهضة . وكذلك بالنسبة لفن الروكوكو فى القرن الثامن عشر فى فرنسا . وربما يكون الأسلوب التنقيطى هو آخر مراحل الإنطباعية ، بينما هو فى نفس الوقت بداية لطراز مابعد الإنطباعية ، ذلك يتوقف على الطريقة التى بها يمكن أن يعاد تقييم الطراز بناء على طريقة جديدة فى التقسيم المرحلى لتاريخ الفن ، مثلما أعاد الإنطباعيون تقدير طراز تيتيان وفيلاسكيز . أما تفاوت أهمية ودلالة أعمال فنية بالنسبة لفنون أحقاب تالية ، فقد جعل العمل الفنى يقبل أكثر من معنى ، وهكذا عثر ديلاكروا فى رسوم رمبرانت شيئاً يختلف عن الذى وجدته فان جوخ .

لقد نادى ريجل بفكرة التفرد ، والقيمة المطلقة لكل حقبة على حدة . أما دفوراك فهو صاحب نظرية الإتصال والتطور فى الفن . واعتبر المذهب الطبيعى لعصر النهضة المبكر هو الإستمرار للمذهب القوطى ، أما عصر النهضة الذهبى فهو بمثابة التقدم فى اتجاه النزعة الطبيعية . هكذا ظهرت الاشخاص فى رسوم رفائيل أكثر دقة ، وأكثر إقناعاً بواقعيتهما من تلك التى رسمها فليبوليى . أما طراز الباروك فقد تغلب على العديد من العقبات التى اعترضت طريق فنانى عصر النهضة الذهبى ، فى محاولتهم تجسيد العمق الفراغى بصورة أكثر احياء ، وتمثيل التأثيرات الضوئية ، والتعبير عن الأبعاد النفسية بأساليب درامية ، وتصوير المشاهد الطبيعية . وتمثل

وفى الواقع ان كل عمل فنى يبدأ من نقطة للإنطلاق ويسعى إلى بلوغ هدف ما ، غير أنه ليس ثمة تقدم فى حقائق الفن ، أو فى أفكاره الموحية ، وذلك ما يميزه عن العلم . بل ان بعض الأساليب التى لم تكن تحظى بتقدير فى الماضى ، قد جاء وقت ، نظر فيه إليها على أنها أكثر جاذبية وتأثيرا . وهكذا تخضع آثار فن الماضى لعمليات اعادة كشف ، تكون نتيجته اما التقدير أو الإهمال ، تبعاً لوجهة نظر الحاضر ومعاييره . وقد قام بركهارد بإعادة اكتشاف فنون عصر النهضة الإيطالية ، وتقويمها من جديد . وأعاد السرياليون اكتشاف وتقويم المذاهب الميتافيزيقية ، فى مراحل تاريخ الفن السابق ، فى ضوء نظريات التحليل النفسى المعاصر . وقد لفت جوجان الأنظار إلى الفن البولينيلى ، من خلال لوحاته التى رسمها عن تاهيتى فى أواخر القرن الماضى . وقلد فنانون باريس نحت الزنوج الأفريقيين . ومنهم بيكاسو ، فى أعماله التكعيبية التى انجزها فى أوائل القرن العشرين .

وفى رأى فولفلين انه يمكن الكشف عن طبيعة طرازيه واحدة خاصة بكل مرحلة فى تاريخ الفنون البصرية ، تنطبق على كل الفروع ، ومنها النحت والرسم والمعمار . ويشرح فولفلين منطق تسلسل الطرز الذى فى رأيه يحكم تطور الفن ، يتصف بالتأرجح بين متضادات معينة بين أزدهار وأفول لبعض الطرز التشكيلية ، فيحل الطراز الخطى إثر الطراز التصويرى ، أو يعقب الطرازين التركيبى وغير التركيبى ، بعضهما البعض . وقد استشهد بمثال طراز الباروك الذى اعقب الطرز الكلاسيكية فى إيقاع منتظم

وموجات متلاحقة . وأحيانا كان الطراز البسيط ينتقل إلى آخر معقد ، وأحيانا أخرى تحدث عملية ارتداد ، فيعود الطراز إلى نقطة البداية . وهكذا تظهر رسوم العصر الحجري القديم طبيعية النزعة ، باللغة الدينامية ، بينما يعقبها طراز العصر الحجري الحديث بنمطه الهندسى الصارم . وقد قام ولفن بمعالجة شبه تجريبية ، عندما لاحظ مجموعة من المفاهيم المتناقضة ، استخدمها فى المقارنة بين الفن الكلاسيكى للقرن السادس عشر، وفن الباروك للقرن السابع عشر ، على اعتبار أنها تمثل أنواعاً من التطور التاريخى من أسلوب إلى آخر ، وهى :

- * التطور من استعمال الخطوط إلى التصوير .
- * التطور من المسطح إلى المجوف .
- * التطور من الشكل المغلق إلى الشكل المفتوح .
- * التطور من التعدد إلى الوحدة .
- * التطور من الوضع المطلق إلى الوضع النسبى .

وقد ارجع ولفن أضافة عنصر الأداء المسرحى والتعبيرات العاطفية ، بإستخدام التوزيعات الضوئية فى أسلوب ليوناردو دافنشى ، إلى قيم تصويرية وأدبية . أما فى الأساليب التى جاءت بعد التأثيرية فى القرن العشرين فكانت تبتعد عن اختيار أشكال الأشياء غير المشوقة ، أو يشوهون أشياء مشوقة فى العادة ، كوجه الإنسان أو جسمه ، فيحولونها إلى تصميمات مجردة ونلاحظ فى تاريخ أساليب الطرز الفنية ، حلولا عديدة

ومُتنوعة لمشكلة الفراغ ، كما ان هناك نزعات تشكيلية فراغية ، تقابلها أخرى خطية أو تلوينية . ويمكن المقارنة بين الطرازين الكلاسيكى فى القرن السادس عشر ، والنهجية فى السابع عشر ، على أساس المقابلة بين الأسلوب المتجانس فى صياغة العمق الفراغى ، الذى يميز الطراز الأول ، والطريقة البنائية غير المتجانسة فى حل الفراغ ، الذى يميز الطراز الثانى، وتمثله أعمال الفنان الجريكو للقرن السابع عشر . أما أعمال النحات برنينى التى تمثل طراز الباروك ، فتقدم نموذجاً لنوعية الحل الدينامى فى تصوير الفراغ . وبهذه الطريقة يكتسب العمل الفنى واقعه التاريخى ، باعتباره مرحلة ضمن سياق فنى معين ، يضم بالإضافة إليه أعمالاً سبقته وأخرى لحقته . وهكذا يبدو كل عمل فنى أو مذهب ، وقد تشبع بالماضى ، كما من شأن أى انجاز فنى أن يؤثر فى تصوراتنا ، عن التغير الذى سيحدث فى المستقبل ، مثلما يؤثر فى تصوراتنا عن الحاضر . ومن هنا فلا يجوز دراسة أسلوب فترة من الفترات بمفرده ، منعزلاً عن غيره ، بل ندرسه فى سياق تاريخى أو كحلقة فى سلسلة ، وغالباً تستمد المشكلات الأسلوبية معناها من الأعمال الفنية التى تشرحها . وفى ميدان الفن تظهر المشكلات مقترنة بحلولها ، ويترتب حل المشكلة على عرضها . وهكذا تمهد المشكلة للعمل الفنى ، والرؤية الخلاقة . فقبل مجيء كلود مونييه (١٨٤٠ - ١٩٢٦) لم تكن ثمة مشكلة تتعلق بالإضاءة بالمعنى ذاته الذى ظهرت عليه فى أعماله الفنية ، مثل « كاتدرائية روان » التى استخدم فيها الألوان الصريحة ، واللمسات المتقطعة المرتعشة للفرشاة ، والتى رسمت فى هيئة سلسلة ، فى الأعوام ما

بين ١٨٨٩ - ١٨٩٤ ، يقرب عددها من عشرين تنويعا على المنظر نفسه .
تشهد على الكيفية التى بها يمكن للفنان رؤية الموضوع الواحد ، أو الحقيقة
ذاتها من أوجه متعددة . وقد ضحى الفنان هنا بمادة الشيء المصور ،
ووزنه حتى اضمحلت واجهة الكاتدرائية ، واستحالت إلى غلالة لونية بارعة .
ومع ظهور المذهب السريالى فى أوائل القرن العشرين ، تعدل تصورنا ، ليس
فقط بالنسبة لأعمال الفن التى تنزع إلى الغرابة فحسب ، وإنما أيضاً
بالنسبة إلى الأعمال الكلاسيكية ، التى كانت تنطوى على شيء من الغرابة .
ويؤيد هذا الرأى إليوت فى كتابه « التقليد والموهبة الفردية » عندما صرح
بأن « ظهور عمل فنى مبتكر وأصيل من شأنه ان يغير العلاقة بين
كل أعمال الفن » ، ومع ظهور فنانيين جدد يعاد تقدير فنانيين سابقين .
هكذا كان ديلاكروا يعتبر فن روبنز رائدا للسمة التلوينية فى فنه ، وكذلك
سيزان اعتبر ديلاكروا . بل ان باستطاعتنا اعتبار الفنانين الثلاثة آباء لكل
من انتهجوا بعد ذلك ، النزعة التلوينية فى فنه .

وقد اظهر هنرى فوشيون فى مقالته « حياة الأشكال » (١٩٣٤) ميلا
نحو استخلاص عوامل كامنة ، تحدد التغير فى أشكال وأساليب الفن ، وفى
رأيه أن الأشكال فى أسلوب الفن الإسلامى ، تبدو وكأنها قد خضعت
لقواعدها الخاصة ، أو ما يشبه المنطق الداخلى المنظم ، على أساس ان مثل
هذه القواعد تكمن فى الأشكال نفسها ، وليس لضرورات تاريخية ، فواء
الأعمال فى الفن الإسلامى يقف حافز ، يدفع الفنان نحو زيادة الأشكال .

أما أكثر الأفكار رواجاً في العصر الحديث فهي الاعتقاد في أنه يحدث في كثير من الفنون والعصور ، تذبذب بين زوجين متضادين من السمات . ومن رأى كرت ساكس أن هناك تعاقب مستمر في تاريخ الفن لنمطين متباينين من الفن يتناوبان أدوارهما ، أحدهما موضوعي (يعبر عن روح الشعب ومزاجه) والآخر عاطفي ، نجد صدى له في الفنون الكلاسيكية ، وفي الطرازين الباروكي والرومانسي (ابواللوني أو ديونيسي) .

وينتقد آرنولد هاوزر المغالاة في وصف طابع التضاد ، الذي تتسم به الأساليب ، والتضاد الذي أشار إليه شيلر ، بين البسيط والعاطفي ، والذي كشف عنه ريجل ، بين الملموس والمنظور ، وتباين ولفن ، بين التخطيطي والتصويري . فذلك في رأى هاوزر من شأنه أن يعطى انطباعاً زائفاً عن تاريخ الفن .

ومع استخدام نظرية التحليل النفسي ، التي وضع أساسها فرويد ، ويونج وأتباعهما ، كشف في الفن عن رموز لمعان عاطفية شعورية ، وغير شعورية . وقد نعثر للتعبيرات الرمزية في الفن المعاصر على أصول في الفكر البدائي . وتميل نظرية التحليل النفسي للفن إلى التفسير الارتقائي للفن ، على أساس أن الفن يسير من الشكل الأبسط إلى الشكل الأكثر تعقيداً . ورغم اختفاء الوظيفة السحرية للفن منذ زمن بعيد ، فإننا نلاحظ أن بقية من السحر القديم لعصور ما قبل التاريخ ، ماتزال عالقة بالفن الحديث . وذلك تؤكد العودة المتكررة إلى كل ما هو قديم أو « بدائي » . فقد بعثت

الحياة الصناعية ودنيا الآلات ، والتخصص التكنولوجى ، فى الفنانين
الحديثين تشوقاً للعودة الى المنبع .

ويتوقف قدر التعقيد أو التبسيط فى الفن ، تبعاً للنمط الثقافى والذوق
العام ، ويتبع أيضاً نوع الشخصية . ولو ان الناس عادة لا يميلون إلى
الموضوعات التى تتصف بالمغالاة ، سواء من حيث التعقيد ، أو من حيث
البساطة . اذ انه كلما زاد التعقيد التركيبى للعمل الفنى ازدادت صعوبة
استيعابه ، بتفاصيله وعلاقاته المكونة فى مجموعها ككل عضوى . وعندما
يصادف المتذوق عملاً فنياً معقداً فى تركيبه ، فمن المحتمل انه سوف
لا يستوعبه ، أو يستوعب أجزاء منه ، أو يدركه فى مجموعة ، بطريقة مبهمة
سطحية ، وفى كل تلك الحالات ، سيدفعه ذلك إلى الإنصراف عنه ، بسبب
شعوره تجاهه بالصعوبة أو بالملل . ومن المرجح ان عدم مقدرة المشاهد على
استيعاب العمل الفنى بطريقة صحيحة ترجع فى أغلب الأمر الى عدم
استطاعته ربط أجزائه معاً فى كل موحد ، وإلى عدم ادراكه للإطار المحدد
الشامل الذى يربطه تلك الأجزاء بعضها مع بعض . وقد يكون من المفيد هنا
الكشف عن الإيقاع السائد فى النظام الشكلى للعمل الفنى الذى يظهر
العناصر المتباينة فى انسجام ، وفيه تتحكم الأجزاء السابقة فى شكل
الأجزاء .



فهرس الصور

الصفحة

- ١ - ثان جوخ ، حقل القمح (١٨٨٧) ١٥
- ٢ - ثان جوخ ، أشجار الزيتون (١٨٨٩) ١٦
- ٣ - ثان جوخ ، ليلة مرصعة بالنجوم (١٨٨٨) ١٧
- ٤ - ثان جوخ ، عباد الشمس (١٨٨٨) ١٨
- ٥ - ثان جوخ ، كرسى وطبيعة صامته (١٨٨٩) ١٨
- ٦ - سلفادور دالى ، إصرار الذاكرة (١٩٣١) ٢٢
- ٧ - سلفادور دالى ، غزال يحترق ٢٣
- ٨ - سلفادور دالى ، الحرب الأهلية (١٩٣٦) ٢٤
- ٩ - بول كلى ، الحداثق الجنوبية (١٩٣٦) ٢٤
- ١٠ - بول كلى ، طائرة أزدق (١٩٣٦) ٢٥
- ١١ - رينيه ماجريت ، المرأة الزائفة (١٩٢٨) ٢٥
- ١٢ - كاندنسكى ، تكوين (١٩١٤) ٢٩
- ١٣ - كاندنسكى ، موقعة حربية (١٩١٠) ٢٩
- ١٤ - روه ، المهرج (١٩٤٨) ٣٣
- ١٥ - روه ، الصلب بواسطة الجنود (١٩٣٧) ٣٣
- ١٦ - كيرشنر ، الشارع (١٩١٣) ٣٤
- ١٧ - بيكمان ، حوار (١٩٢٨) ٣٤

- ٣٥ ١٨ - بيكمان ، طبيعة صامتة وشموع ساقطة (١٩٢٩) ...
- ٣٩ ١٩ - بيكمان ، صورة ذاتية بالسموكينج (١٩٤٤)
- ٣٩ ٢٠ - أوجست ماك ، مقهى تركى
- ٤٠ ٢١ - جوستاف مورو ، فتاة تحمل رأس أورفيوس (١٨٦٥)
- ٤١ ٢٢ - ميرو . شخص وكلب أمام الشمس (١٩٤٩)
- ٤١ ٢٣ - ميرو ، بهلوان فى الحديقة ليلاً (١٩٤٨)
- ٥٣ ٢٤ - آندى وارمول ، مارلين مونرو (١٩٦٢)
- ٥٩ ٢٥ - ريتشارد هاميلتون ، هى (١٩٦١)
- ٦٣ ٢٦ - دافيد هوكنى ، اوس كلارك وسيليا بيرتويل
- ٦٤ ٢٧ - دافيد هوكنى ، الموكب العظيم لأرياب المناصب (١٩٦١)
- ٦٩ ٢٨ - بيتر بليك ، صورة ذاتية بالنياشين (١٩٦١)
- ٧١ ٢٩ - جورج سورا ، حفلة راقصة (١٨٩٠)
- ٧٢ ٣٠ - جورج سورا ، الاستعراض (١٨٨٨)
- ٧٣ ٣١ - بول سيزان ، طبيعة صامتة (١٨٩٩)
- ٧٣ ٣٢ - فاساريلى SUPERNOVAL (١٩٥٩-١٩٦١)
- ٨٧ ٣٣ - ألبرز . تحية للمربع (١٩٦١)
- ٨٧ ٣٤ - موندريان ، برودواى (١٩٤٤)
- ٨٨ ٣٥ - موندريان ، تكوين ١٩٢١
- ٨٨ ٣٦ - موريس لويس - الفا - بى (١٩٦١)
- ٩٣ ٣٧ - جابو - تمثال أبيض

- ٣٨ - برانكوزى ، تمثال القبله (١٩١٢) ٩٧
- ٣٩ - سيفرينى ، هيروغليفية دينامية (١٩١٢) ٩٧
- ٤٠ - بيكاسو ، رأس ثور ، تمثال تركيبي ١١٣
- ٤١ - بيكاسو ، العنزه ، من البرونز (١٩٥٠) ١١٣
- ٤٢ - جيوفانى انسيلمو ، بدون عنوان (١٩٦٩) ١١٩
- ٤٣ - توم فيليبس ، مقاعد (١٩٧٤) ١٢١
- ٤٤ - آلان هاميلتون ، بناء تركيبي (١٩٨٦) ١٢١
- ٤٥ - جورج سيجال ، سينما (١٩٦٣) ١٣٣
- ٤٦ - اميل نولد - أصدقاء (١٩٤٦) ١٣٥
- ٤٧ - تمثال سبيناريو ، من النحت الكلاسيكى القديم ١٣٩
- ٤٨ - دوبروفيه ، هنرى متشو (١٩٤٧) ١٥٣
- ٤٩ - دوبروفيه ، تمثال Nourrice Profuse ١٥٣
- ٥٠ - ميكل انجلو ، يوم الحساب (القرن ١٦) ١٥٥
- ٥١ - كونستابل ، عربة الدريس (١٨٢٦) ١٥٥
- ٥٢ - بيكاسو - طبيعة صامتة ١٥٩
- ٥٣ - بيكاسو ، نساء أفنيون (١٩٠٧) ١٥٩
- ٥٤ - دو شامب ، امرأة تهبط الدرج (١٩١٢) ١٦١
- ٥٥ - بيكاسو ، وجه مارى تيريز (١٩٣٧) ١٩٢

المراجع العربية :

- ١ - آرنولد هاوذر : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبده جرجس ،
الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٦٨ .
- ٢ - الكسندر إليوت : أفاق الفن ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٧٩ .
- ٣ - توماس مونرو : التطور في الفنون ، الجزء الأول ، ترجمة محمد علي
ابودرة ولويس اسكندر جرجس وعبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئة
العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
- ٤ - توماس مونرو : التطور في الفنون ، الجزء الثاني ، القاهرة
١٩٧٢ .
- ٥ - دني هويسمان : علم الجمال ، ترجمة ظافر الحسن ، منشورات
عويدان ، بيروت ١٩٨٠ .
- ٦ - شارل لالو : مبادئ علم الجمال ، ترجمة مصطفى ماهر ، مراجعة
د. يوسف مراد ، دار احياء الكتب ، القاهرة ١٩٥٩ .
- ٧ - كاچان : الفن والاستقبال الفني ، ترجمة عدنان مدانات ، دار ابن
خلدون ، بيروت ١٩٨٢ .

المراجع الأجنبية :

1. Arnason, H.H.; History of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, 2nd. ed., Abrams, New York 1977.
2. Arnheim, Rudolf: Art and Visual Perception, University of California Press 1954.
3. Blamires, D.: David Jones, Manchester University Press 1978.
4. Bradbury, Malcolm & Mcfelane,Vawess (edited): Modernism 1890-1930, Penguin Books, Ltd. 1978.
5. Brett, Guy: Kinetic art, The Language of Movement, Studio Vista, London 1968.
6. Burnham, Jack: Beyond Modern Sculpture, Braziller, New York 1968.
7. Collingwood, P.G.: The Principles of Art, Oxford University Press, Oxford, England 1965.
- 8.Courthion, Pirre: Georges Seurat, The Library of Great Painters, Harry N. Abrams Inc. Publishers N.Y. (Without date).

9. Cumming, Robert & Porter, Tom.: The Colour Eye, BBC, Books, London 1990.
10. Dali: The Salvador Dali, Museum Collection, Foreward by A. Reynolds More, Little, Brown and Company Inc. Boston, N.Y., Toronto, London 1991.
11. Daval, Jean-Luc: Modern Art, the Decisive Years 1884-1914, Skira, Switzerland 1979.
12. Davis, Douglas, M.: Art and the Future Praeges, New York 1973.
13. Descharnes, Robert: Dale, Thames & Hundson, London 1987.
14. Devane, John: Portrait Drawing and Painting the Portrait, Phatpon, Oxford, London 1983.
15. Finch, Christopher: Pop Art, The Object and the Image, Dutton, New York 1969.
16. Combrich, Ernst H.: Art and Illuston, Pantheon Books, New York 1972.
17. Goldwater, Robert J.: Primitivism in Modern Art, Vintage Books, New York 1967.

18. Greenfield, Howard: The Impressionist Revolution
Doubleday, Garden City, 1972.
19. Grohmann, Will, Paul Klee, Abrams, New York
1955.
20. Growring, E.: Josef Albers, N.Y. 1968.
21. Gomez de Liano, Ignacio: Dali, Ediciones Poligrafa,
S.A. Barcelona (Spain) 1983.
22. Henning, Edward B.: The Spirit of Surrealism, The
Cleveland Museum of Art in Cooperation With
Indiana University Press 1979.
23. Hunter, Sam & Jacobus, John: American Art of The
Twentieth Century Painting Sculpture,
Architecture, Abrams, New York 1971.
24. Junng, Carl G.: Approaching The Unconscious,
London 1978.
25. Kendall, Richard: Cezanne, The History and
Techniques of Great master, London 1989.
26. Kneller, George F.: The Art and Science of
Creativity Holt, Rinehart and Winston, Inc. N.Y.
1965.

27. Lippard, Lucy R. & Others: Pop Art N.Y. 1966.
28. Martin, Marianne W.: Futurist Art and Theory, 1909-1915, Clarendon Press, Oxford 1968.
29. Mathews, Denis: Fauvism, Methuen & Co. Ltd. London 1961.
30. Mondrian, Piet: On Modern Art, Faber & Faber, London 1966.
31. Oestreche, Marianne: Mellow, Dadaism & Surrealism, Phaidon Press Limited, Oxford, 1979.
32. Osborn, Alex F.: Applied imagination Charles Scribner's Sons, N.Y. 1957.
33. Pollock, Griselda & Orton, Fred: Vincent Van, Gogh, Artist of his Time, London 1984.
34. Read, Herbert (ed.): Modern Artists on Art, Prentice-Hall, New Jersey 1964.
35. Read, Herbert: The Philosophy of Modern Art. Faber & Faber 1961.
36. Rickey, George: A. Style of Kinetic Art N.Y. 1965.
37. Rickey, George: Constructivism, Studio Vista, London 1968.

38. Rosenberg, H.: The Definition of Art, Secker & Warburg, London, 1977.
39. Spies, Werner : Josef Albers, Stodio Vista, London 1971.
40. Taylor, Joshua C.; Futurism Museum of Modern Art, N.Y. 1961.
41. Trier, Edward : Form and Space, The Sculpture of the Twentieth Century, Praeyer, New York 1968.
42. Walker, Jone A.: Art Since Pop, Thames & hudson, London, 1975.
43. Wilson, Simon : British Art, From Holbein to the Present Day, The Tate Gallery & The Bodley Head, London, 1979.



رقم الإيداع ٨١٧٨ / ١٩٩٥

I. S. B. N

977 - 00 - 9283 - 5

